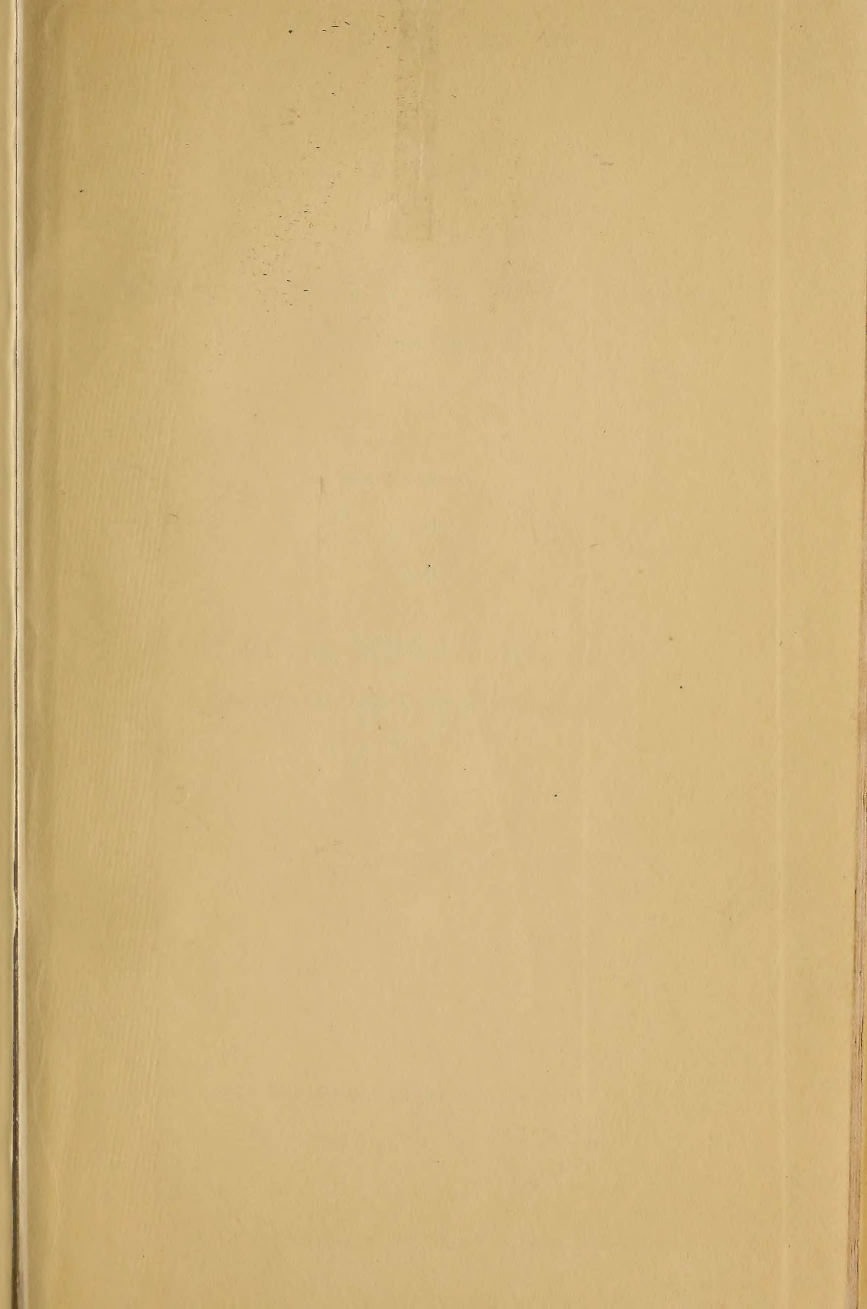
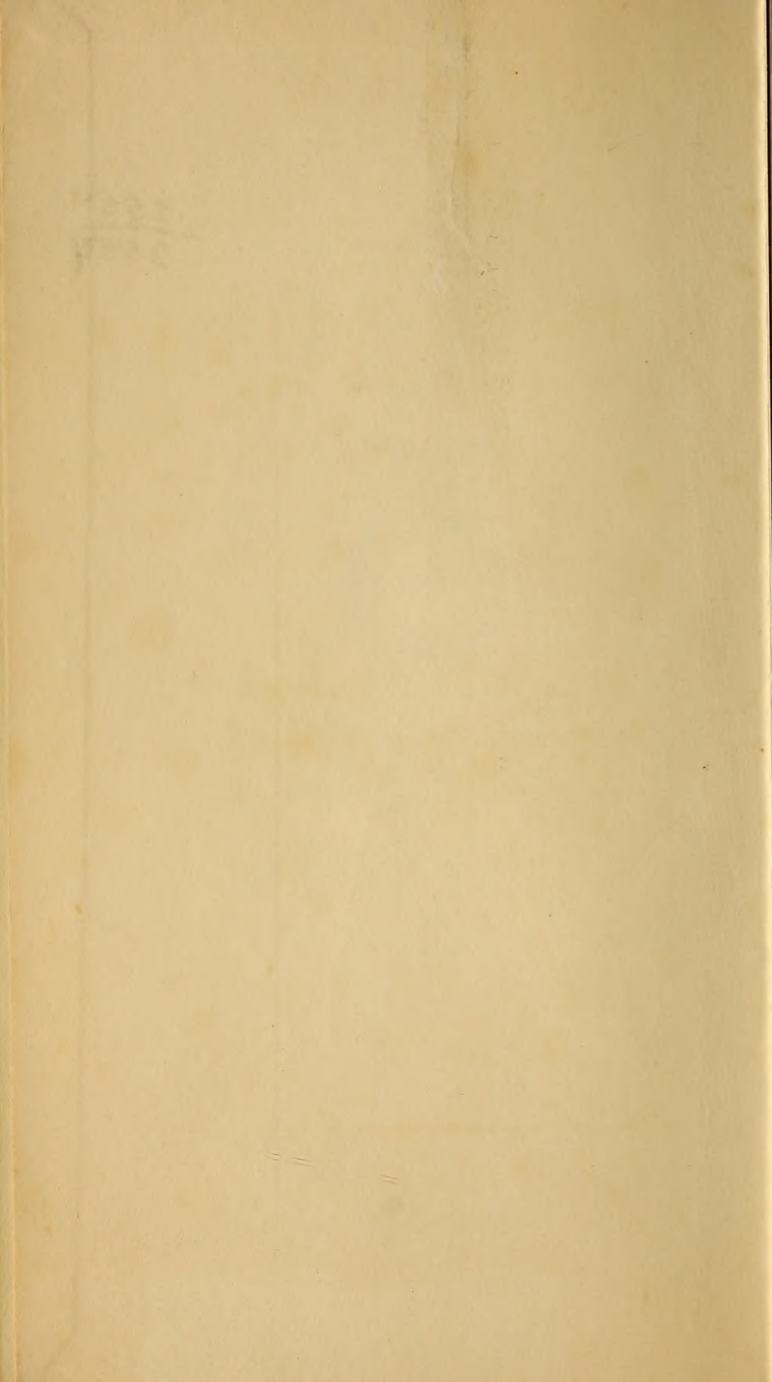




Ideen

über das

antike, romantische und deutsche Schauspiel.

Von

D. Franz Rudolf Hermann
Verfasser der dramatischen Nibelungen.

Breslau, 1820.
Gedrukt auf Kosten des Verfassers.

Sr. Hochgeboren

Des General-Intendanten der Königlichen Schauspiele zu Berlin, Königl. Preuß. Kammerherrns und Ritter des rothen Adlerordens

Herrn Grafen von Brühl

dem warmen thätigen Beförderer dramatischer Kunst

mit Ehrfurcht gewidmet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Ein Fragment aus dieser Abhandlung war bereits vor zwei Jahren in das Leipziger Kunstblatt aufgenommen und von dem Rezensenten der Allg. Lit. Zeitung 1819 für mich sehr schmeichelhaft beurtheilt worden. Dies ermuthigte mich, das Ganze meiner Ansichten und Ideen, durch Erfahrung und Studium erworben, öffentlich mitzutheilen. Ich ergriff hiezu, obschon unwillig, den Weg der Subscription, und wurde mit einer freundlichen Bereitwilligkeit von allen Seiten her sehr angenehm überrascht.

Das, was hier über dramatische Kunst und zunächst über das romantische Schauspiel gesagt ist, erschöpft zwar nicht umfassend und tief genug diesen Gegenstand, jedoch so, daß nichts Bedeutendes in Beziehung auf dramatische Kunst aller Zeiten unberührt blieb. Auch hält sich dieser anspruchlose Versuch in

bescheidener Ferne von jenem Werke des Herrn A. W. v. Schlegels, von dem es wohl einige Wärme, aber nicht seine Strahlen aufgefangen und im Wiederscheine zurück gegeben hat. Über einen Gegenstand von dem Umfange läßt sich noch Manches nebenher denken und sagen, und dieses Wenige ist es, was ich Mein nennen darf. Und somit habe ich meine freimüthigen Gedanken auch über die neudeutschen dramatischen Kunstgebilde ganz unbefangen niedergeschrieben, obschon ist selbst mein Werk der dramatischen Nibelungen nach der Idee einer Trilogie erst jüngst zur öffentlichen Prüfung darbrachte. Auch kann man diesen Versuch als die Skizze eines größeren Werkes ansehen, das ich nach einigen Jahren, wenn ich mit allen Originalen der spanischen und englischen dramatischen Literatur, noch näher vertraut bin, nachfolgen lassen will.

Breslau den 10. Junii 1820.

Der Verfasser.

Inhalts=Verzeichnis.

I. Antikes Schauspiel.

II. Romantisches Schauspiel.

lia. Das Kostum der franz. Bühne älterer Zeit. Voltaires Zaira. England. Minstrels-Poesie. Shakespeare. Seine Karakteristik. Ironie und Humor. Hamlet. Die Form der Romantik. Spanien. Das Romanzo. Schmuck des spanisch-poetischen Styls. Das Verhältnis der Malerei zur Plastik. Geschichtliches des spanischen Theaters. Cervantes. Lope. Einheit des Ortes und der Zeit. Lope's Karakteristik. Calderon. Lope's Vergleichung mit Calderon. Karakteristen einiger Calderonschen Dramen. Die Comedias der Spanier. Donna Diana. Der Gracioso. Die Intriguen Stücke des Calderons. Franz. Dramen nach Spanischen, schon bearbeiteten Stoffen. Einige Blicke auf Calderons: Eifersucht.

III. Deutsches Schauspiel.

Geschichtliches der deutschen Bühne. Lessing. Göthens Götz. Das Familien-Gemälde. Göthens Perioden seiner geistigen Bildung. Schiller. Romantik der neuesten Zeit. Tieck. Schlegel. Fouquè. Werner. Körner. H. v. Collin. M. v. Collin. Müllner. Öhlenschläger. Kotzebue. Die Elemente des heutigen deutschen Dramas. Lustspiel und Lustspieldichter Grotesk-Komisches. Deutscher Karakter und deutsche Komik. Des Lustspiels Form. Die deutschen Bühnen. Dramaturgen. Grillparzer. Neues Kunstregen. Die Belebung des deutschen Schauspiels. Aussicht für die Zukunft.

Erste Subscribenten-Liste.

	Velin.	Druckp.
Se. Königl. Hoheit Herr Eugen Herzog zu Würtemberg	1	1
Se. Durchlaucht Prinz Biron von Curland		2
Se. Durchlaucht der Staatskanzler Fürst v. Hardenberg		2
Herr General Laroche von Starkenfels	1	
— — — von Sidholm, Brigade-Kommandeur	1	
— Graf v. Brühl, General-Intendant der Königl. Schauspiele	1	1
— Baron v. Burscheidt auf Burgbröl, Comthur des deutschen Ordens und Vize-Statthalter der deutschmeist. in Schlesien und Mähren gelegenen Besitzungen	1	
— Chef Präsident des Ober-Landes-Gerichts Baron von Falkenhausen		1
— Obrist-Lieutenant von Krosigk		1
— dito dito von Stockhausen		1
— dito dito von Stranz II. Kommand.		1
— dito Obrist von Sack	1	
— Obrist-Wachtmeister Baron de la Motte Fouqué	2	
— Herr Baron von Eichendorf, Reg. Assessor		1
— Obrist-Wachtmeister Baron von Keller	1	
— Obrist-Wachtmeister Graf Wartensleben		1
— dito dito von Glaser		1
— Der ehemalige Chef-Präsident der Provinz Schlesien Merkel	1	
— Vize-Präsident des O. L. Gerichts v. Fischer	1	
— dito dito dito Schüller	1	
— Philipp Graf von Garzinsky		1

	Velin.	Druckp.
Herr Otto Graf von Löben zu Dresden . .	1	
— Hans Carl Graf von Sobeck, Freiherr zu Kornitz und Rauthen		1
— Graf von Wesiersky		1
— Reg. Director Baron von Kottwitz . .	1	
— von der Malsburg, kurhessischer Gesandter	1	
— Baron von Koester		1

Zweite Subscribenten-Liste.

Nach dem Alphabeth.

	Velin.	Druckp.
Herr D. Albrecht zu Ratibor		1
— Sek. Arendt nebst Frau Gemahlin . .		2
— Rittmeister von Azthausen		1
— Hofrath Bach	1	
— Musik-Direktor Berner . . . . . . :		1
— Kaufmann Barthold		1
— Dom-Vicar Baumert		1
— Königl. Deich-Inspector Bauschke . .		1
— Studien-Direktor D. Becher zu Liegnitz		1
— D. Besser zu Zeitz		1
— Pro-Rector Besser zu Hirschberg . .		1
— Kaufmann Besser zu Leipzig	1	5
— Kaufmann Bock zu Breslau		1
— Hof- und Criminalrath Brassert . . .		1
— J. C. Brier		1
— Akademie- und Stiftsdirektor v. Briese		1
— Hofrath Bürde		1
— Prof. D. Büsching		1
— Reg. Rath Claß	1	
— Kommissionsrath Cogho		1
— Matthäus von Collin		1
— Director Conrad		1
— D. Czerz zu Ratibor		1
— General Zoll- und Steuer-Inspektor v. Damnitz		1
— Reg. Direktor Dekart		1

	Velin.	Druckp.
Herr Canonikus, d. z. Rector magnif. D. Dereser		1
— Justiz = Kommiss. Dziuba		1
— Schreiblehrer Filitz		1
— Major von Frankenberg		1
— Prof. Frank zu Liegnitz		1
— Calculator Frank zu Breslau		1
— Banquier Frank zu dito		1
— Cosist. D. Fischer		1
— Kreis Phys. D. Fischer zu Oels		1
— D. Fischer jun. zu Oels		1
— Musikbeflissener Friedeberg		1
— Med. Rath Friese		1
— Reg. Rath Friese		1
— Geh. Kommerz = Rath Friesner	1	
— Musikalien = Händler G. Förster		1
— O. L. G. Rath Fuhrmann		1
— D. Ebers		1
— Geh. Kommerz. Eichborn		1
— Oberförster Gärtner zu Namslau		1
— Oberbauinspektor Geisler zu Breslau		1
— D. Geisler zu Ratibor		1
— Prof. Gebauer zu Liegnitz		1
— Hoffiskal Gelinek		1
— D. Grattenauer		1
— Prof. Gubitz in Berlin		1
— Student Haak		1
— Prof. v. d. Hagen		2
— Ober = Landes = Gerichtsrath Härtel		1
— dito dito dito Hausel		1
— Hasenbach, Gymnasiast		1
— Major von Hauenschild		1
— Banquier Hausdorf		1
— W. Hebenstreit		3
— Regierungsrath von Hauteville		1
— Architekt Heigelin zu Ellwangen		3
— Regierungsrath von Heunen	1	
— D. Heinrich zu Warschau		1
— Pastor Hennig zu Namslau		1
— D. Hentschel sen.		1
— D. Hentschel jun.		1

	Velin.	Druckp.
Herr Kupferstecher F. Hentschel		1
— Prof. an der breslauer Hochschule D. Herber		1
— Inspektor Hering zu Lignitz		1
— Superintendent D. Hermes zu Breslau		1
— Theater-Direktor von Holbein zu Prag		6
— Kreisphys. D. Holfeld zu Ratibor		1
— Kammerrath Hopoll zu Breslau		1
— Buchh. Holläufer		1
— Kaufmann Jagemann zu Mainz	1	
— Senior Jäsche zu Juliusburg		1
— D. Immanuel zu Hirschberg		1
— D. und Med.-Rath Irmler zu Oppeln	1	
— Calculator Irmler		1
— Universitäts-Syndikus Junganitz		1
— Pro-Rector Kabath zu Glatz		4
— Kommissionsrath Kaiser zu Breslau		1
— Professor Kahlert		1
— Professor Kalter		1
Das K. Gymnasium zu Breslau		7
Herr Reg.-Sekretär Kapf		1
— Kandidat Kerner		1
— Kaufmann Klinger		1
— J. E. Klose nebst Frau Gemahlin		2
— Kaufmann und Rathmann Klose		1
— Major von Klöber		1
— Bibliothekar Kluge		1
— Kriegsrath Kobes		1
— J. E. Koblitz		1
— Buchh. Korn der ält.		2
— Hauptmann Krause		1
— D. Kritz zu Leipzig		1
— Apotheker Krebs zu Breslau		1
— D. Krocker		1
— Canonikus und Domprediger Krüger		1
— Ober-Landes-Gerichtsrath und Stadt-Gerichts Director Kuhn		1
— Buchh. Kühn zu Posen		1
— Ober-Landes-Gerichts-Assessor Kühnel		1
— Krimminalrath Küntzel zu Breslau		1
— Proviant-Amts-Controlleur Kurth		1

	Velin.	Druckp.
— Lade und Dressel zu Geisenheim . .	6	
— Reg. = Rath Laar		1
— W. L. zu Ellwangen		1
— Komerz. - Rath Landek		1
— Ober - Amtmann Lange zu Stolzmütz .		1
— Königl. Baurath Langhanns zu Breslau		1
Frau Reg. Chyrurgus Latzke	1	
Herr Medizinal = Rath Laube	1	
— Erzbischöffl. Kommissar E. Rath und Dechant F. Laufer zu Katscher		1
— Buch- und Musikalienhändler Leukart .		1
— Lindmar		1
— Reg. Ref. von Lieres		1
— Schauspieler Löwe zu Mannheim . .	1	5
— Kommissionsrath Ludwig		1
— W. Ludwig Gymnasiast		1
— Hofrath D. Luther		1
— Inspektor Malkolm zu Liegnitz . . .		1
— J. E. Mader zu Leobschütz		1
— Rector Manso		1
— Kaufmann Maisan		2
— D. Matthäi zu Oels		1
— Prof. Matthison zu Brieg		1
— Buchh. Max zu Breslau		1
— Mittagsprediger Menzel zu Namslau .		1
— Pro = Rektor u. Prof. Menzel am Elisabethanum		1
— Fabrikant Menzel		1
— Geheimer Regierungsrath Meyer . .		1
— Agent Meyer		1
— Kaufmann Meyer		1
— Ober = Land. = Gerichtsrath Michaelis .		1
Die Mitglieder des Hoftheaters zu Berlin:		
Herr Beschort Reg.		1
— Blume Sänger		1
— Devrient Reg.		1
Frau Devrient Schauspielerin . .		1
Herr Devrient jun. Sänger . . .		1
Fräulein Eunike, Sängerin . . .		1
Herr Esperstädt geh. Sekret. u. Reg.		1

	Velin.	Druckp.
Fräulein Franz, Schauspielerin . .		1
Herr Lemm, Schausp.		1
— Rebenstein, S. und Schausp.		1
Frau Riebe, Solotänzerin . . .		1
Herr Rötling, Schauspieler . . .		1
Frau Seidler = Wranitzky Sängerin		1
Herr Stich, Schauspieler		1
— Stümer Sänger		1
Fräulein Schulz, Schauspielerin .		1
Herr Titschow, Schauspieler . .		1
— Unzelmann jun. Schauspieler		1
Die Mitglieder der Breslauer Bühne:		
Herr Anschütz S.		1
— Ehlers Sänger und Reg. .		3
— Keller Sänger		1
— Reg. und Schauspieler Nagel		3
— Paul Schauspieler		1
— Theater = Inspektor Remie .		5
— Schmelka, Schauspieler . .		1
— Stawinsky, Schauspieler . .		1
Herr Med. Rath D. Mogalle		1
— Kaufmann Mellfort		1
— D. Moritz zu Leipzig		1
— J. C. Morgenbesser		1
— Prof. D. Mosch zu Liegnitz		1
— Rechnungsrath Mücke		1
— Prof. M. Mücke		1
— Hofrath Matth. Müller zu Leipzig . .		1
— Regierungs = Assessor Müller		1
— Ober = Landes = Gerichtsrath Müller .		1
— J. C. Müller jun.		1
— Hofrath Müllner		1
— Vize-Dechant u. Pfarr. z. Bauerwitz Neumann		1
— Kommerzienrath Oelsner		1
— Major v. Pirch auf Lupow in Hinterp.		1
— Bürgermeister Precht zu Ratibor . .		1
— Reg. Refer. von Prittwitz		1
— Student Romano von Probus . . .		1
— Pro = Rektor Reiche		1
— Regierungs = Direktor Richter . . .		1

	Velin.	Druckp.
Herr Syndikus Richter zu Leobschütz . . .		1
— Reg. - Sekräter Richter zu Oppeln .		1
— Kommissionsrath Riedel		1
— Generel = Pächter Reitsch zu Juliusburg		1
— Assessor Reitsch zu Oels		1
— Prof. der bildenden Künste Maler Rößel		1
— D. Rupricht		1
— Ober = Presidial = u. Regierungsrath Sabarth		1
— Salice = Contessa sen. zu Hirschberg .		1
— Salice = Contessa jun. dito .		1
— Kaufmann und Banquier Salice . . .		1
— Kaufmann Sander zu Hamburg . . .		1
— Geheim. Kommerzienrath Schiller . .	1	
— Kaufmann Schlickh, Herausgeber der W. Zeitschrift . . ,		2
— Gutspächter A. Schlipalius auf Conradswaldau . . .		1
— Rector Schmieder zu Brieg .		1
— D. Schmidt, Ritter des eisernen Kreuzes		1
— Reg. Rath u. J. C. Scholz .		1
— Reg. Sek. Scholz . .		1
— J. C. Scholz . . .		1
— Buchh. Reinhard Schöne .		4
— O. L. G. Ref. von Schramm .		1
— Reg. = und Landbau = Rath Schulz .		1
— Reg. Assessor und Bau = Inspector Schulz		1
— Prof. D. Schulz zu Liegnitz		1
— Candidat Schwarts		1
— Ober Post. Director Schwürz		1
— Bank = Director Sebart		1
— J. C. Seeliger zu Oels . .		1
— Oberlandes = Gerichtrath Selbstherr .		1
— Kaufmann Selbstherr . .		1
— Canonikus Skeide . .		1
— Kapellmeister Schnabel . .		1
— Reg. = und Wasserbaurath Spalding .		1
— Banquier Speer . .		1
— Assessor Staberoh d. Coll. med. zu Berlin		1
— Polizei = Director Stegmann zu Neiße		1
— Kommerzienrath Stempel		1

	Velin.	Druckp.
Herr Kapellmeister Strauß . .		1
— Polizei = Präsident Streit . .		1
— Reg. = Rath Streit . .		1
— Kammerrath Teichert		1
— Student Teichert . .		1
— Kammerrath Thalheim zu Oels . . .		1
— D. Ludwig Tieck zu Dresden		1
— Bau Inspector Tscheck zu Ratibor . .		1
— Buchh. Voß zu Leipzig		1
— Kommerzienrath Websky	1	
— Med. Rath D. Wendt	1	
— Post = Commissarius und Königl. Einnehmer Wilkens zu Juliusburg	1	
— Reg. = und Med. = Rath Werner . .		1
— D. Werner zu Neiße		1
— Hofrath Winkler zu Dresden		1
— Königl. Justizrath Wirth		1
— Hofrath Wissatzky		1
— Kreisphys. D. Wolf zu Namslau . . .		1
Frau F. D. Zadig	1	
Herr D. Zemplin		1
— Prof. Zelinsky zu Warschau		1
— Buchdrucker Zäschmar		1

Das antike Schauspiel.

Drei sind der göttlichen Genien, die des Menschen Geist bei seinem Eintritte in das Leben empfangen, veredelnd bilden, und seiner Vollendung näher führen: das Wahre Schöne und Gute. Des Lebens innerster Sinn ist Wahrheit, mithin Gegenstand des Wissens: Wissenschaft; seine Darstellung aber die Schönheit, Gegenstand der äußeren Wahrnehmung: Kunst; das Centrum aber, in das alle Radien von der Peripherie des umschriebenen Zirkels zurück gehen, ist die Güte, in der Tiefe des Gemüthes ruhend, mithin der Grundzug alles Lebens! Religion. Wenn das Wahre vom Schönen und das Schöne vom Wahren ganz durchdrungen ist, wie in der Plastik, kehrt es wieder mit einem leisen Ahnen und Sehnen zu jenem Dritten zurück und kann erst dort seine ganze innere Fülle, die es bereits geistig verkörperte, im Realen der schönsten Kunstformen wieder körperlich vergeistigen: wie eine Pflanze, die mit der Wurzel vom Boden gehalten, alle Zweige nach dem Himmel breitet, und nach der Blüthe dem Gipfel aller Bildung ringt.

Aus dieser innigen Durchdringung des Wahren mit dem Schönen, ja so zu sagen, aus der Tiefe der Natur stieg nun unter dem klaren Himmel das plastische Kunstwerk der Griechen empor, alle Zeichen seiner Abstammung: einfache Größe Ruhe und Adel an sich tragend. *Natur* war das Ideal ihrer sämmtlichen Bildungen, und ihre Religion trug das Gepräge *vergötterter Natur*. Uns hingegen blieb ein Sehnen nach dem Unendlichen, und über unserer zeitlichen Bestimmung wacht das Auge der allwaltenden Vorsehung, wogegen über der Sphäre des antiken Lebens das Nothwendige in gebieterischer Strenge stand. Beide Gegensätze bezeichnen den Karakter des *Antiken* und *Romantischen*.

Verkörperung des Geistigen war daher auch der Grundkarakter der Plastik, worin die Idealität der Form vorherrschte, und das Geistige, Himmlische, das erst in der Romantik aufging, nur wie im Helldunkel angedeutet lag. Was auch die Griechen als schon Gebildetes von anderen Völkern aufgenommen, mögen sie doch ihrer Religion und Kunst mit aller Freiheit des Geistes angeeignet haben. Lange Zeit vor *Homer* wurden durch Priester und begeisterte Naturdichter wie *Amphion Orpheus* und *Musäos* die Mysterien ihrer Religion aus altorientalischen Mythen und Sagen gebildet, und sonach das eigentliche Wesen der Poesie und bildenden Kunst begründet. Drauf regte sich durch ganz Hellas ein heldenthümliches Leben, dos zulezt durch die Troische Fehde bis zur allgemeinen Begeisterung stieg. Da

standen Sänger auf, welche die Thaten der alten Heroen verherrlichten, und so einen eignen Cyklus der Heldenfabel in einem religiösen Wiederscheine bildeten, der sich der Stammythe anschloß. Auf diesem frischgrünenden Sangesbaum brach nun die schönste Blüthe Griechenlands hervor, das Epos, das der Eine Homer, der heilig-begeisterte Dichter geschaffen, und das kaum in seiner künstlerischen Einheit gedacht, das Werk der Diaskeuasten seyn kann. In ihm schon lagen alle Keime einer sich später vollendenden Idealität hellenischer Kunst.

Endlich ging die glänzendste Periode für Griechenland auf, die Periode ihrer durch die ewig unvergeßlichen Siege bei Marathon Salamis und Platäa errungenen Freiheit. Jezt im Strahle dieser warmen Friedens- und Frühlingssonne waren die Blumen alles Schönen schnell aufgeblüht und mit ihnen die Krone aller Dichtkunst, das Drama. Nun genügten nicht mehr die wandernden Rhapsaden mit ihren Homerischen Romanzen, und nicht die Sänger mit ihren epischen Mythen. Griechenland das Kind war zum Jünglinge herangewachsen; es ergriff das Leben in seiner ganzen Bedeutung, und wollte daher auch nur das Leben dargestellt sehen. So wurde denn das Epos zum Drama gestaltet, dem es durch seine in vollendeter Form der Erzählung dargestellte Begebenheit den Stoff gab. Diese Grundlage sehen wir mehr oder minder überall im griechischen Drama, wenn wir mit unbefangenem Sinne sein innerstes Wesen durchschauen. Wie sich das Äußere des Schau-

spiels aus dem Dithyrambus durch Thespis und Phrynichus gestaltete wissen wir nicht anzugeben; aber aus dem, was vom Äschylos dem genialen Gründer der griechischen Tragödie auf uns gekommen ist, ersehen wir, wie das Epos noch wenig vom Drama, außer der Orestias, geschieden, ja von ihm noch gleichsam getragen wird.

Wie die Natur anfänglich alle Formen des Lebens in rauhen Hüllen wie versteinert gefangen hält, ehe sie solche durch manche Bildungsstufen bis zur Blüthe zu Klang und Farbe hinleitet und verklärt: so ist es auch mit der Kunst. Immer und überall geht das Herbe und Riesenhafte der Anmuth voraus, und so wie auf Phidias erst ein Polyklet, auf Cimabue ein Rafael, auf Cervantes ein Calderon folgen kann, so auf Äschylos der hohe Sophokles. Die scharfen Umrisse verschmelzen in sanfte Wellenlinien, der Geist, der in der Form wie Psyche im Grabthale gebunden liegt, wird frei und regt die Flügel.

Aus dem Dithyrambus entfaltete sich das Tragische und Komische des griechischen Schauspiels, das dort, wie einst der geschlechtslose Mensch nach der uralten Mythe in Einer Knospe gefangen lag. Die ländlichen Feste zu Ehren des Bacchus wurden von einem feierlichen Chor bald mittelst ernster Mythen bald aber durch muthwillige Satyre begangen. Nach altgriechischen Sagen gingen mehrere Tragöden dem Thespis voraus, welcher zuerst einen Schauspieler auftreten und wehrend der episch-lyrische Chor, woraus die Tragödie

vor ihm bestand, schwieg, sprechen ließ. Auch will man wissen, daß schon am Grabe des Theseus ein tragischer Wettkampf vorgefallen sei.*) So sagt auch Platon:**) die Tragödie in Athen sei uralt und lange vor Thespis gewesen. Dies könnte wohl füglich dahin gedeutet werden: Platon nimmt wahrscheinlich das Wort Tragödie in seiner weiteren und ursprünglichen Bedeutung. Die ersten Chorgesänge zur Feier der Dionysien hießen Tragödien, (aus Τραγος Bock und ωδη Gesang) indem ein Bock als Opfer dem Gotte geweiht wurde. Doch vor allem scheint eine Stelle des Strabo auf den Grund der ursprünglichen Gestaltung des Dramas weit vor Thespis hin zu deuten. „In den ältesten Zeiten sagt Strabo,***) war ein Wettstreit (zu Delphi) unter den Musikern, die zur Ehre Apollons Päanen sangen." Jener Päan war der Pythische Nomos, ein Gedicht von dem Siege des Apollans über die Pythische Schlange, durch Erzählung Mimik, Tanz und Musik dargestellt. Chrysothemis aus Kreta war der erste,

*) Scaliger de Poet. I. c. 5. „Tragoediam esse rem aetiquam constat ex historia, (wo aber? die Quelle ist nicht angezeigt) ad Thesei namque sepulchrum certasse tragicos legimus. Verg. Vossius Poet. II. c. 12. — Zu den Zeiten Kimous wurden die Gebeine des Theseus erst nach Athen gebracht, wobei Sophokles im Wettstrelt über Äschylos den Preiß errang, Plut. in Kimon. 4. Ist iene Kunde auf die spätere Zeit auszudeuten?

**) Plato in Min.

***) Strabo Lib. IX.

welcher im prachtvollen Festgewand den Nomos zur Lyra allein absang, da ihn früher der ganze Chor nach der Flöte und dem Barbiton zu singen pflegte. Chrysothemis erhielt Beifall, und so blieb diese Form des Wettstreits in der Folge. Dieses Gedicht des Nomos hatte fünf Abtheilungen. *) Die erste enthielt die Vorbereitnng zum Kampfe; die zweite die Herausforderung; die dritte stellte den Kampf selbst dar; die vierte den Triumpf über den Sieg, und endlich die fünfte war eine Nachahmung der Zuckungen und des Gezisches der sterbenden Schlange. Terpander änderte wieder an der äußeren Gestalt, indem er ihr das heroische Metrum gab. Auch Arion und nach ihm Phrynes fügten noch manches hinzu. **) Späterhin wurde nach dem Crissäischen Kriege dieses Spiel durch eine Verordnung der Amphyktionen zu Delphi als stehend eingeführt. ***) Der Tanz, der die ganze Handlung bei Lyra und Flöte begleitete, war ebenfalls wie der Nomos in fünf Akte getheilt. ****) Könnte nicht in diesem alten Gebilde der Urtypus des später sich entwickelndrn Drama's liegen, der Tragödie sowohl als der Komödie? Gab nicht der Schluß des Pythischen Nomos die erste Anregung zum Satyrspiel?

---

*) Iulius Pollnx Onomart. c. 10.

**) Proclus apud Phot.

***) Strabo ibid.

****) Scaliger de Poet. I. 23.

Thespis war nach der Sage der erste, der eine bewegliche Bühne mit sich führte, und dem Bacchischen Chore das Episodion (Zwischenspiel) beifügte, welches die Erzählung irgend einer Mythe war. Was zuerst Beiwerk war, wurde in der Folge Hauptsache, und der Chor trat immer mehr und mehr in den Hintergrund. Bald kamen diese rohen Spiele auf die Bühne Athens, und da trennte sich Ernst und Scherz in bestimmtere Formen; denn nun war das öffentliche Leben seiner früheren Kindlichkeit entwachsen, und wurde schmerzlicher empfunden.

Der Riesengeist des Äschylos hob gleich von vorn herein das Tragische auf seine höchste Stufe, und begründete die neue Gattung der Poesie, indem er ihr zugleich den epischen und mythischen Cyklus, und dadurch ihre innerste Natur ein zum Drama gesteigertes Epos gegebeu. Sophokles erschien und mit ihm die Blüthe griechisch-tragischer Kunst. Das noch wie in der Wiege schlummernde Kind reifte schnell zum Jünglings- und Mannesalter heran, und schon Euripides, der Zeitgenosse beider Dichterheroen, begleitete es als Greis zum Grabe. Mit Sophokles wurde dem Plastischen der Kunst, dessen Krone das Drama ist, Ziel und Schluß gegeben. Nichts Höheres war mehr für die Griechen zu erringen, denn die Form, die im Epos schon vollendet da stand, wurde nun vollends im Drama erschöpft.

Das Karaktertstische der hohen Einfalt, Größe und Einheit lag schon, wie Herder bemerkt, in der Einheit

der Handlung selbst, und der Dichter mußte sich bemühen, in diese Einheit Mannigfaltigkeit, in die einfache nüchterne Sitte dramatisches Leben zu bringen. So erklärt sich denn auch Einheit des Orts und der Zeit welche die höchst einfache Heldenhandlung umschloß, Daraus war nun das Naturgebilde gestaltet, und die Gränze seiner schönen Entwickelung bezeichnet. Es konnte sich in solchen Formen befangen nicht zur innersten Freiheit des Karakters wie die Gebilde der Romantik erheben; denn von außen drängte die eiserne Nothwendigkeit, das Schicksal, das selbst über die Götterwelt hinaus seine Riesenhand streckte. Wohl hat uns Äschylos diese gigantische Gewalt in einigen Dramen zumal wenn wir sie in abgerissener Stellung betrachten, am herbsten gezeichnet: in andern aber und vorzüglich im Schluße seines Meisterwerkes der Orestias, nehmlich in den Eumeniden streift die Idee des alten Fatums nahe an die Idee des Unendlichen und wie in leiser Ahnnng einer Verklärung und Versöhnnng hin. So mag es in den entfesselten Prometheus gewesen. Dieselbe Idee nur noch reiner und klarer liegt auch dem Oedipus des Sophokles zum Grunde. Im ersten Drama, dem König Oedipus, entläßt uns der Dichter mit dem zerschmetternden Gefühle: „daß der Mensch seinem Schicksale nicht entfliehen könne". Im zweiten Drama kömmt Oedipus an Antigone's seiner Tochter Hand auf der dunkeln Irrfahrt nach Kolonos. Die Alles mildernde Zeit hat zum Theile die blutigen Züge jenes ernsten Graunbildes verwischt; im Haine der Ra-

chegöttinnen, wo die ganze Greuelkette ausgegangen, endet sich der furchtbare Kreislauf"; dort findet der greise König, der lebensmüde Waller Ruh' und Grab. Eine milde sanfte Himmelsluft weht nach der düstern gewitterschweren Grausennacht, und eine falbe schimmernde Dämmerung bricht in Osten an, die selige Nähe des glänzendsten Himmelsgestirnes verkündend.

Um die fünfzigste Olympiade fast gleichzeitig mit Thespis gab Susarion der Komödie eine neue Gestalt, nachdem sie sich mit der Tragödie aus dem Dithyrambus des bacchischen Festgesanges abgesondert hatte. Worin diese neue Construction bestanden wissen wir wie von jener des Thespis nicht historisch anzugeben. Die Tragödie wurde in die Stadt gezogen, und ihr ein besonderer Schutz vergönnt, während die Komödie wegen ihres allzufreien Wesens von ihr ausgeschlossen auf dem Lande blieb,*) wo sie sich in einem freieren Spielraume bewegen konnte. Lakedämon war frühzeitig gegen dies neue Spiel wachsam, und verbannte nicht nur die Komödie, sondern auch die sarkastischen Gesänge des Archilochos. Doch zur Zeit des Verfalls seiner Freiheit hatten sich bereits schon die Mimen in ihrer ganzen Unbeschränktheit zu Sparta eingeschlichen.

Wie nun die Tragödie mehr dem Dithyrambus und seiner ernsteren Mythe entsprach, so enthielt die Komödie mehr von den satyrischen und Phallischen

*) Aristot. Poet. c. 5.

Chören *) des bacchischen Festgesanges. Die wandernden Komödianten, die mit ihren Spielen freiester Natürlichkeit das schaulustige Publikum gar weidlich ergözten, gaben wahrscheinlich ihrer Kunst den Namen Komödie (von Κωμη Dorf und ωδη Gesang) Athen hatte diese ausgelassenen Spiele nur geduldet, endlich nahm man sie auf Veranlassung des Volkes, das die Zügel der Regierung ergriffen hatte, in die Stadt, gab ihnen einen eignen Chor, eine Hauptperson und einen Schauplatz, Sie hatten sich nur scheinbar äußerlich anders gestaltet, denn ihr Grundkarakter blieb, das Satyrische, Sarkastische die frechste Parodie der Religion, so wie die persönliche Verspottung,

So blieb nun diese Komödie, die man die alte nennt, lange Jahre, bis Epicharmos aus Syrakus ihr wieder eine neue Gestalt gab, von der Form der Tragödie entlehnt. Eine eigne Fabel erhielt sie als Stoff und eine gewisse artistische Einheit. Indessen blieb auch persönliche Satyre noch immer der Grundzug dieser von den älteren Archäologen genannten mittleren Komödie. Perikles begünstigte aus eigenem Zweck die Neigung des Volkes und keine Gesetze Klagen und Beschlüße konnten die Freiheit dieser Spiele wanken machen, die dann später gegen Perikles selbst ihren Stachel kehrten.

Jezt trat noch gleichzeitig mit der Blüthe der tragischen Kunst Aristophanes auf, „der ungezogene Lieb-

*) ibid. c. 4.

ling der Grazien" und wie Äschylos die Tragödie hob er die Komödie auf die sublimste Höhe, auf der sie sich erhielt, so lange ihr der Grund einer schrankenlosen demokratischen Freiheit blieb. Die komische Kunst hatte sich, wie wir bereits gesehen, mit Hinsicht auf die äußere Form nicht von der tragischen getrennt, sie blieb plastisch, dem griechischen Naturgeiste entsprechend; aber durch ihr inneres Wesen trat sie mit jener in Gegensatz und Parodie. Wie dort das Schicksal herrschte, so hier der Zufall und die Willkür. Ihr ausschweifender Muthwille mußte aber dennoch gebändiget werden, und das geschah am Ende des peloponesischen Krieges, wo die neuen Oligarchen Athen in seiner Freiheit überhaupt beschränkten. Jezt fiel die Grundbedeutung des Chores weg, und eine breitere Karakteristik trat an seine Stelle. So bildete sich die neue Komödie, in die sich auch der kühne Aristophanes zulezt noch fügen mußte. Die alten Kritiker griechisch-dramatischer Kunst karakterisiren diese drei Gattungen der Komödie auf folgende Art: Der Stoff der alten Komödie war aus dem wirklichen Leben damals existirender Personen mit möglichster Treue aufgegriffen, und diese karrikirten Personen namentlich aufgeführt. Die Dichter der mittleren Komödie wählten zwar wahrhaften Stoff aus dem wirklichen Leben komischer Individuen, die aber unter fremden Namen eingeführt wurden. In der neuen Komödie waren Stoff und Personen erdichtet.

Nach Aristophanes erregte Menander durch seine reiche Laune und tiefen Komus die Aufmerksamkeit al-

ler Hellenen. Leider sind uns von ihm und seinen Geistesverwandten Philemon nur Bruchstücke übrig geblieben. Unter dem eisernen Herrschertritte des Alexanders und seiner Nachfolger welkte allmählig auch diese lezte Blüthe des attischen Komus hin. Immer tiefer hinab bis zur rythmischen Prosa der Mimen sank die Komödie, und mit ihr die Geschwister-Künste zu einem trüben Nachbild ihrer früheren klaren poetischen Gestaltung.

Es ist in der That sehr merkwürdig, daß unter dem milden freundlichen Himmel Italia's sich die Musen zur Zeit der Gründung Roms nicht mit ansiedelten, da sie doch überall, wo Klima Boden und Sonne ihnen liebreich winkten, sich heimatlich niederließen, wie dies der Fall in Jonien, dann weiter in Hellas, am Hindus, im glückseligen Arabien, in der Provençe und in den Orangeduftigen Thälern Valenzias war. So arm an eigner und eigenthümlicher Kunst und Poesie ist kaum noch ein anderes Volk als das römische, und es bewährt sich, daß die Troischen Flüchtlinge das heilige Palladium wirklich in Ilium zurück gelassen, und ohne jenen Segen sich am Palantinischen Hügel angesiedelt haben. Der raub- und eroberungssüchtige Geist, der früh schon die Gemüther der Romuliden bewältigte, ferner ihr eigner blutiger Zwist im Herzen ihres Staates, das stäte

kriegerische Regen und Ringen nach innerer Begründung, ein starrer kalter Heldensinn, ganz egoistisch nur auf Vergrößerung der Macht, Gewalt und des Reichthums gerichtet, nicht im Wiederschein tiefpoetischer Begeisterung, wie das hellenische Heroenleben sie hatte — endlich die stolzen Triumpfzüge über die zertretenen Völker und vernichtete Thronen: dies Alles schien in den frühesten Zeiten einer zarten Kunstblüthe, die nur in einem warmen Sonnenstrahl, im stillen Friedensschirme sich entfaltet, nicht günstig zu seyn.

Zur drangsalvollen Zeit einer Pest wurde zuerst eine einheimische Pflanze nach Rom gebracht; es waren die Tuskischen Spiele*), um damit der Götter Zorn zu versöhnen. Wahrscheinlich, als sich die Pest verlor, hörten auch die Spiele auf, die nach Schlegel nur Tänze waren von Histrionen aufgeführt. Hierauf wurden die Attellanischen Spiele, von den Oskern entlehnt, in Rom aufgenommen, die aber bald ausschließlich nur von dem jungen römischen Adel dargestellt, in Possenspiele ausarteten. Diese Possenreisserei ward demnach die Grundidee der später sich gestaltenden komischen Spiele der Römer, und an eine Tragödie, die sich in Griechenland gleichzeitig mit der Komödie entwickelte ist hier gar nicht zu denken, da nie eine begeisterte Idee das römische Volk für die Kunst innig und wahrhaft belebte. Von den Mimen, die vielleicht noch am

*) Livius Hist. VII. 2.

meisten ein nazionales Abbild der damaligen altrömischen Sitte waren, wissen wir nichts Bestimmtes.

Hierauf zur Zeit der punischen Kriege kam Rom mit Griechenland in Berührung. Livius Andronicus führte zuerst nebst der Odyssee auch griechische Dramen in römischer Sprache ein. Livius, der wie die altgriechischen Dichter in seinen Stücken mitspielte, wurde von dem Volke genöthiget, eine Lieblingsstelle so lange zu wiederhohlen, bis er heiser wurde; und bei dieser Gelegenheit erhielt er die Erlaubnis einen Sklaven zu nehmen, der den Text zur Musik absingen mußte, indeß er selbst nur die Gebehrden und das stumme Spiel beifügte.*) Diese wiedersinnige Trennung zwischen Mimik und Gesang wurde nun wie einst in Griechenland zur Zeit des Verfalls der dramatischen Kunst üblich, und der hochgepriesene Roscius war nichts mehr als ein Nachahmer mit stummer Gebehrde. Eine Folge dieser Trennung war auch die Einführung eines weibischen üppigen Gesanges, worüber sich schon Horaz**) und Cicero***) sehr dringend beklagten. Selbst der Schauspieler, der im goldenen Zeitalter der griechischen Freistaaten oft einen ausgezeichneten Rang bekleidete, war in Rom von sklavischer Geburt, und noch bis in die spätesten Zeiten mit der levis notae macula behaftet.

---

*) Livius ibid.

**) Epist. ad Piso. v. 208.

***) de Legib. L. II. c. 15.

Auch in der Form der Maske ging eine seltsame Veränderung vor. Um in den Ausdruck der Mimik mehr Mannigfaltigkeit zu bringen, welches die künstlich-verwickelte Fabel des Stücks erheischte, wurde die Larve von zwei Seiten verschieden gestaltet für den Wechsel der Leidenschaft." Der Vater, sagt Quintilian,*) welcher in der Komödie einen Hauptkarakter ausmacht, ist bald vergnügt, bald zornig; daher hat er eine seiner Augenbraunen (auf der Larve) niedergeschlagen, die andere empor gehoben, und die römischen Schauspieler wenden dem Zuhörer diejenige Seite der Maske zu, welche ihrer jedesmaligen Stimmung gemäß ist."

Endlich traten Plautus und Terenz auf, ersterer den altgriechischen Dephilos und Epicharmos, letzterer die neue Komödie und besonders Menander und Philemon nachahmend. Beide Nachbildner, Plautus durch sein Niedrigkomisches und seinen derben Spaß, in komischer Sprache und Situation, Terenz durch sein treues Abbild des attischen Witzes und Karaktergemäldes fanden rauschenden Beifall und Nachahmer, und gründeten die neue Gattung der Comoedia palliata im griechischen Geiste und Kostüm. Später kam sogar die römische Toga durch Afranius auf die Bühne, doch schien dies neue Lustspiel nicht ganz nazional zu seyn, und erhielt sich nicht lange auf der Bühne. Schlüßlich trat wieder das Trauerspiel in neuer Form auf. Es blieb jedoch was es früher war nur eine klägliche Nänie am Grabe der altgriechischen Tragödie.

*) Instit. II. ii.

Mit der Freiheit und der alten Sitte Roms zerfiel auch das lezte matte Nachbild römisch-dramatischer Kunst in Trümmer, da früher schon die öffentliche Achtung für Poesie überhaupt gesunken war, und sich ein ehrbarer Mann gleichsam schämen mußte, ein Poet zu heißen, der in jenen Zeiten ein Diener frivoler Volkslustbarkeit war. Zu allerlezt kamen noch die Pantomimen auf, an die man ungeheure Summen verschwendete. Zur Zeit des Nero war die Raserei für diese Lust so allgemein, daß in jedem Privathause eine solche Gaukelbude aufgeschlagen war und Mann und Frau stritten um die Wette, wer zuerst die Gunst der pantomimischen Gaukler erwerbe.*)

So mußte denn die schöne Blume hellenischer Kunst, die man nach Rom verpflanzte, unter solchen Einflüßen und auf solchem dürren Sandboden welkend hinsterben. Kunst läßt sich nicht einimpfen und erlernen, sie ist das Resultat der Bildung und Begeisterung einer gesammten Nazion. Rom erhob sich nie zu einem freien und poetischen Leben. Die Prachtdramen der Fechterspiele und Thiergefechte, die unersättliche Begier nach Schau- und Sinnenlust verdrängten die stillen geistigen Spiele tiefgefühlter Poesie.

*) Seneca Nat. Quaest. VII. 32.

Das romantische Schauspiel.

Nun hatte sich das poetische Leben der alten Welt in seinen äußeren Formen erschöpft, die Götterwelt und mit ihr der kindliche Glaube an die Heldenfabel, und mit beiden ihr Kind, die Muse, waren erstorben. Auch der lezte Nachhall griechisch-römischer Lyra verstummte allmählig, und zulezt brach der ungeheure Koloß der römischen Weltherrschaft in sich zusammen. Da waren die lezten flimmernden Sterne verglommen, Finsterniß und Nacht drohten auf die versunkene Welt herein, als am östlichen Himmel, von dem immer das Licht des Wahren und Schönen, ausgegangen wie ein Herold die längst ersehnte Morgenröthe aufstieg. Aus ihr kam mit dem Palmenzweige des Friedens die Religion hernieder, zu der sich bald Liebe und Rittersinn gesellten. Diese heilige Trias war der Zauber, der die Wunderblume der Romantik, den Phönix der alten Welt, in einer neuen durch Feuer geläuterten Gestalt herauf beschwor. Was die Mysterien und Theophanien des Heidenthums verheimlichten oder symbolisch bedekten, was Einzelne im heiligen Wahne der Begeisterung geahnt, war nun mit

dem Christenthume aufgeschlossen, und so der Mensch dem Himmel wiedergegeben, von dem ihn das Heidenthum gerissen. Während dort den Griechen die Unsterblichkeit „wie ein abgeschwächter Traum dieses wachen hellen Lebenstages" war, stand sie hier wie ein freundlicher Engel an der Ausgangspforte, nach dem himmlischen Jerusalem hindeutend, das der Erlöser durch die Versöhnung mit dem Tode aufgethan. So wurde denn das Leben wieder zur Morgendämmerung, ein Sehnen nach dem jenseitigen Sonnenaufgang.

Nun stiegen die rüstigen Söhne des Nordens, die kräftigen Germanen mit ihrem Gemüthe, dem Trotz auf eigne Kraft, und mit dem ganzen Reichthum ihrer Sagen- und Mythenwelt zu dem entnervten Süden hinab. Die Kirche nahm sie huldvoll auf, und weihte ihnen Schwert und Fahne. Aus diesem Verein des eigentlichen Karakters der germanischen Völker mit der Religion des Christenthums entsprang das Ritterthum, und wo der Strom der großen Völkerwanderung sich hin ergoß, wurde auch zugleich der Keim der neuen Gestaltung hin getragen, der sich nun wieder im Süden in zarteren Blüthen, im Norden aber kräftiger und eigenthümlicher entwickelte. Und so bewegte sich das wiedergeborene Leben der Menschheit in heroisch-religiöser Begeisterung.

Mit den eingewanderten Germanen, wurde zugleich die alte Heldensage und die nordische Abenteure, beides die wahre Mythologie des Mittelalters, mehr und mehr verbreitet, die sich aus einer nahen und innigen Ver-

wandschaft dem Christenthum anschloß. Ein Heldenleben war schon durchlebt, als auch in Deutschland, wie einst in Griechenland, das Epos erwachte, das sich in verschiedenen Richtungen verschieden und klimatisch bildete, und fast überall einen eignen mythischen Cyklus um sich schloß. Im Norden weht durch die Heldensage ein geheimnisvoller tiefer Geist, meist grotesk. Das Wunderbare, Abenteuerliche und Mythische sind die Sphären, in denen sich ihre Richtungen bewegen. Hierher gehört der Cyklus der Nibelungen, der nordischen Edda, und des altdeutschen Heldenbuchs. Der Fabelkreis des Königes Artus, der Tafelrunde, des Zauberers Merlin, und des heiligen Graals bildete sich in England, und schloß sich seiner Idee und Darstellung nach, mehr dem Nordischen an. In Frankreich entstand der Mythenkreis von Karl dem Großen mit seinen Paladinen schon im Geiste der später sich entwickelnden Courtoisie. Auch Spanien hatte seinen eignen Fabelkreis in den Amadissen. Hier waren die nordischen Walküren und Nornen zu Feen geworden, und die ganze Dichtung gewann einen südlich-romantischen Anstrich. Diese Fabelkreise, aus denen die späteren Ritterromane hervor gingen, waren gewisser Maßen die Brücke aus der Mythenwelt in die historische. Zulezt als der große Sangesstrom sich überall ergossen, mischten sich die erst einzeln bestandenen Kreise zu einem wunderlichen Gebilde.

Aus dem innigen Verein des Heroischen mit der Religion ging nun jezt die Krone der Romantik die

Liebe hervor. Im Heidenthum war der Karakter der Liebe sinnlich, und entsprach nicht dem tiefen Sinne dessen, was wir unter Liebe denken und fühlen. Sie näherte sich dem von der Kirche aufgestellten Frauen-Ideal. Der Ritter weihte Wehr und Waffen Gott und der Dame seines Herzens, und ließ sich von ihr für seine Tapferkeit in Schlachten und Turnieren bekränzen. Den Frauen zum Schutz den Schlechten zum Trutz war die heilige Pflicht und Sitte des Ritters, wogegen im Alterthum der Mann im häuslichen Kreise als Herr und Despot da stand.

Jene Zeit der Andacht, der Liebe und des Ritterthumes als ein wirkliches Leben, war an sich schon poetisch; was Wunder, wenn sie ihren Geist im Gefühle des schönen Daseins in einen allgemeinen Feiersang von Minne und Frühling ausathmete? Der Ritter, durch sein reiches buntes Leben begeistert, ward selbst Sänger. Im Süden von Frankreich bis gegen Valenzia hin, in den Zaubergärten der Hesperiden, unter Palmen und Orangeblüthen sangen die Troubadours; im Norden von Frankreich die Trouvers; an den Rhein- und Donau-Ufern die deutschen Minnesänger; an den galanten Höfen in England die Minstrels, in Cataloniens goldenen Auen die Sänger des Romanzo's; im Norden aber die Skalden ihre graunhaften Mähren den alten Recken und Heldenmaiden. Ein Sang nur von Waffenruhm und Liebe!

Der Poesie gingen, wenn auch nicht in ihrem Flügelschritte, die anderen Künste nach. So stellte die alt-

deutsche Baukunst denselben romantischen Geist der Andacht und Liebe durch das schöne Symbol des grünenden und sprossenden Frühlings, in den Bogen Gewölben und Thürmen ein Ringen und Sehnen nach dem Unendlichen auf. Das Münster wurde, wie Steffens sagt, zum versteinerten Epos. Die Malerei nahm auch jezt zuerst den tiefen geheimnisvollen Karakter an und die Musik hatte durch den tiefsten Geist athmenden Kirchengesang geweckt, den ersten Übergang aus der Melodie in die Harmonie begonnen. Nur die Bildnerei, die sich jenem Zeitgeiste gemäß der Züchtigkeit und Bekleidung der Formen anschmiegen mußte, wollte nicht gedeihen.

Jezt ertönte der Aufruf zum heiligen Grabe des Erlösers: die ganze Ritter- und Sangeswelt stand auf, nahm das Kreuz, und wie dort die alten Helden nach Kolchis und Troja zogen, so hier die Kreuzfahrer nach Jerusalem. Eine wahre von Heldensinn und Andacht begeisterte Idee stand wie ein Riesengeist vor den Völkern auf, und regte sie zur schönsten ritterlichen Fahrt, die je die Geschichte darstellt. Diese Fahrt war der Brennpunkt aller Ritterlichkeit in allen christlichen Landen und folgenreich für Kunst, Kultur und Wissenschaft. Allein diese schöne glänzende Periode dauerte wie alles Blüthenleben nur kurze Zeit. Die neue Welt erwachte nach ihrem Morgentraume zum Tagleben, sie wurde nach der Begeisterung nüchtern, kalt und verständig. Stehende Heere, die Buchdruckerei, Schießpulver, die Reformation und vor allen die gestaltenwechselnde Zeit

verdrängten den schönen Frühling von der Erde, den die prosaischen Geistesarmen Meistersänger vollends zu Grabe sangen.

Fassen wir die einzeln zerstreuten Züge in Ein Bild zusammen, und stellen es dem Antiken gegen über, so ergiebt sich, daß hier Natur und Anschauung, dort aber das Prinzip des Geistigen und das Gefühl vorwalte; hier das Sinnliche, dort das Ethische: hier eine auf der Grundveste der Natur ruhende äußere, bis zur Idealität erschwungene Gestaltung, dort die Formation bis zu Ton und Farbe, bis zu den Blüthen Musik und Malerei vergeistigt.

Wir wollen nun das romantische Schauspiel aufsuchen und wenden uns zuerst nach Italien. Nachdem hier die wandernden Sänger der Provençe die einzelnen Formen der Lyrik: Sonett, Redondilla, Sestina, Ballade und Canzone gebildet hatten, stand der göttliche Dante auf. Seine Comoedia divina blieb ohne Nachahmer; auch wirkte sie nicht wie das Epos der Griechen auf das Drama, denn der mystische Cyklus ihrer Dichtungen war über alle dramatische Darstellung erhaben. Dagegen folgten dem Petrarcha und nach ihm dem Boccaccio eine unermeßliche Zahl Nachahmer. Die Poesie erhielt daher eine rein subjective Richtung, und

neigte sich fast ausschließend im Geleite der früher durch Kirchengesang gebildeten Musik zur Lyrik. Die Religion schloß auch hier mit der Ritterlichkeit ihren Bund, von welchen die Idealgebilde einer Fiammetta, Laura, am reinsten und schönsten einer Beatrice ausgingen.

Mittlerweile traten Ariosto Tasso und Marini auf, in denen der Geist des Mittelalters noch einmal in herrlicher Leuchtung aufblizte. Diese Sänger zogen nun die Aufmerksamkeit des ganzen gesangliebenden Italiens auf sich, und so mußten alle Versuche, das griechische und altrömische Theater auf diesem nun durch und durch romantisch gewordenen Boden zu verpflanzen, mislingen.

Als Erzeugnisse des musikalisch-lyrischen Gefühls müssen wir die beiden dramatischen Schäferspiele: Tasso's Aminta und Guarini's getreuen Schäfer nennen, in denen das antike Idyll und Fatum in einer romantischen Spiegelung mit allen Liebeszauber und Wohllaute der Sprache wiedergegeben sind. Als Reformatoren des italiänischen improvisirenden Volkslustspiels traten in der Mitte des achtzehnten Jaarhunderts Goldoni und Gozzi auf. Ersterer wollte es moralisiren, letzterer durch sich selbst veredeln lassen; beides blieb ohne Erfolg. Metastasio dachte dem Mangel an Tragödien abzuhelfen indem er das Melodram mehr ausbildete, das aber auch nur den musikalisch-lyrischen Karakter der italiänischen Poesie an sich trägt. Alfieri konnte troz aller Bemühungen die altrömische Muse

nicht wieder nach Italien zurük führen. Seine Tragödien bilden den wahren Gegensatz mit dem Karakter der italiänischen Poesie, In der Grundform sind seine Dramen so einfach, wie die episch-dramatischen Gebilde der Griechen; auch die Sprache ist wider ihre musikalische Natur künstlich zusammen gedrängt, und entbehrt bei ihrer lakonischen Dürftigkeit allen romantischen Zauber in Ton nnd Farbe. Derselbe schroffe Ernst spricht aus seinen Komödien, denen es an leichter Beweglichkeit des Witzes und der Laune und an einer sinnreichen Intrigue fehlt. Auch die Zeichnung der Karaktere im Lustspiel ist weder individuell genug, noch tief. Für sein bestes und originellstes Werk wird allgemein sein Abel gehalten, der zwischen Tragödie und Opera seria die Mitte hält, und mit dem fremdartigen Namen Tramelogödie bezeichnet ist. Und so finden wir das Drama in Italien nicht eigenthümlich, vielweniger romantisch, und überhaupt so gestaltet, daß wir ihm das strenge Richtmaaß der Kritik anlegen könnten.

Die Oper, die sich aus dem Melodram immer mehr und reicher entwickelte, wurde das glänzendste dramatische Kunstprodukt Italiens. Schon im J. 1480 ward unter Pabst Sixtus IV. auf Veranstaltung des Sulpicio eine Oper, die man damals noch ein musikalisches Drama nannte, unter dem Titel: Pauli Bekehrung aufgeführt. Fünf Jahre später erschien zu Venedig die erste Oper: La verita raminga, und war komischen Inhalts. Auch berichtet Riccomboni, daß der Doge und Senat in Venedig zu Ehren Heinrichs III

Königs von Frankreich im J. 1574. ein musikalisches Drama vorstellen ließ.

Die alte griechische Tragödie ward bekanntlich nicht nur in den Chören zu einem feierlichen Tanzschritt, sondern auch im Dialog von Musik begleitet,*) was auch mit dem Drama in Rom der Fall war. Diese Form des alten Trauerspiels ward nun die Grundlage des neuen dramatischen Erzeugnisses, der Oper, welche alte Form sich irgendwo in Italien scheint erhalten zu haben. Venedig hat seine republicanische Gestalt durch dreizehn Jahrhunderte behauptet, indem es von dem Strom der großen Völkerwanderung nicht berührt wurde. Viele aus Italien suchten in jener unzugänglichen Inselstadt Zuflucht und Schirm, und vielleicht hat sich auch dahin die alte Tragödie aus Rom gerettet, wo sie eben wieder in verjüngter Gestalt als Oper in neuen Glanze auftrat. Venedig ist der ursprüngliche Sitz des Carnevals, eines Abbildes der uralten römischen Saturnalien. Sowohl bei dem Carneval als auch in der Komödie zu Venedig wurden stäts Masken gebraucht, die als eine Nachahmung des altrömischen Drama's nun auch auf die italiänische Volkskomödie übergingen.

Dadurch, daß die Oper meist ihren Stoff aus dem Reich des Mährchens, des Fantastischen, Wunderbaren

---

*) Meist nur mit einer Flöte, später wurde die musikalische Begleitung auch mannigfaltiger und reicher, wie dies der Fall bei der Darstellung der Euripideischen Bachantinnen mag gewesen seyn.

und Mythischen wählte, und indem sie vom Zauber einer vollendeten Musik umschlungen, und vom Pomp der szenischen Darstellung gehoben wurde, ward sie in der Folge ein seltenes ächtpoetisches und romantisches Gebilde. So sind die Opern eines Mozart, Gluck, Winter, Cherubini, Spontini, Mehül, Beethoven u. a. von Seiten ihrer musikalischen Vollendung wahre Prachtdramen geworden. Unter ihnen ragen vorzüglich Don Juan und die Zauberflöte als die höchsten Blüthen musikalischer Romantik hervor, und im ersteren sind alle Süßigkeiten zarter Gefühle und alle Tiefen mächtig zerreissender Wehmut, Himmel und Hölle, Wonne und Graus, Leben und Ahnung in Ein wundersames Bild verschmolzen. Wie der Frühling stäts mit neuer Jugend aus dem Wintergrabe aufsteht, so begrüßen uns mit immer neuem Zauber die Mozartschen Kunstgebilde, wahrhaft romantisch in ihrer Gefühlstiefe, rein plastisch im Zauber ihrer reizenden Tonbildung. So ist es mit der Zauberflöte. So oft wir sie hören, so oft erscheint sie uns neu und wunderbar, wie ein Zauberschloß auf einer Feeninsel im Mondenlichte, durch das uns holde Genien führen. Alles beherrscht die tiefe siegende Gewalt der Musik, ihr müssen Poesie und die anderen Künste alle dienen; denn im Strome ihrer Zaubertöne geht jedes andere Kunstgebilde unter. Daher wird auch der kunstreichste und gediegenste Text immer von ihr beherrscht werden. Die Musik waltet überhaupt frei in ihrem Gebiethe; sie ist so wie sie ist und werdend gestaltet sie sich

selbst ihre Form. Nichts Äußeres, nur die zarte ätherische Tonwelt ist ihre geistige Körperhülle. Wo Rahmen ein Tongemälde einschränken, wo Worte sie bewältigen und beherrschen wollen, da verflüchtiget sich ihr Ätherhauch unter solch beengender Retorte. Dies deutet, wie ich glaube, das stäte Verhältnis der Musik zur Poesie an. Wo die Musik ein vollendetes Kunstwerk seyn soll, muß sie ausschließend herrschen, ihr Geist wahrhaft und tief romantisch will nie und nirgend gebunden seyn, und so muß sie in der Oper nur allein dramatisch die Poesie aber lyrisch seyn.

Wenn solch ein in tiefster Begeisterung geschaffenes Kunstwerk vom Orchester und Sänger im regen Gefühle empfangen, und nach außen hin in möglichster Vollendung dargestellt wird, nur dann können wir den ganzen Zauber eines Tonstückes genießen, wobei alle Gedanken in einem einzigen Gefühle untergehen, und Fantasie und Geist ihre wahre Auferstehung feiern. Wo hingegen Vortrag und künstlerische Darstellung, Geist und Form des Kunstwerkes nicht aus Einem Guße sind, wo nicht Musiker und Zuhörer von Einem Strome der Entzückung und Begeisterung fortgetragen werden, da fehlt, wie trefflich auch sonst die technische Darstellung seyn mag, dem Ganzen Geist und Seele.

Leider ist in unseren neuesten Tagen ein Sinken jenes reinen hohen Styls in der Musik sehr sichtbar, wozu auch die neuesten dramatisch-musikalischen Machwerke der Franzosen nur, sehr weniges ausgenommen, das Ihrige beitragen, die den Geschmack des Deutschen

Publikums mehr und mehr herabziehen. Diese Farçen dieses „Rühreÿ“ vom poetischen und musikalischen Unsinn wirken auch mit ihrer Geist- und Seelenlosigkeit auf unsere jüngsten Componisten nur gar zu sehr herüber, wehrend sie unsere Deutsche Meisterschule, so einzig und vortrefflich in Harmoie und Melodie, vernachläßigen, und jenem süßlichen und affektirten Klingklang nachhängen. Dieser Opern-Unsinn wirkt allerdings auch noch nachtheilig auf den Geschmack an historisch-tragischen Dramen, die wohl bald, wenn unsere Bühnen-Misere in ihrem Repertoir so fort vegetirt, von der deutschen Schaubühne verschwinden werden, da im Gegentheile neben einer Oper von ästhetischen Gehalt füglich eine Tragödie bestehen kann.

In Frankreich, wo sich zuerst Romantik bildete, sank sie auch zuerst, und nach dieser Periode kam die französische Bühne auf. Alles gewann dort mit der monarchischen Grundform ein einseitiges Streben in's Einzelne, welcher Richtung die Künste nachfolgten. Überall wo Poesie gedieh, konnte sie sich frei und unabhängig regen, wie in Griechenland, in den italienischen Freistaaten in Deutschland, England und selbst in Spanien. In Frankreich wurde der Bühne gleich nach ihrer Entstehung eine Hofcharge ertheilt. Das bürgerliche Leben

hatte sich mit ihr nun freilich auf eine sublime Höhe geschwungen und mit ihm der gesellige prosaisch = witzige Ton. Die Molier'schen Gebilde, als treue Nachzeichnungen jener Zeit und Sitte, dürften in ihrer Vollendung kaum mehr zu erreichen seyn.

Romantische Kunst ist freie Darstellung des Romantisch = Schönen mittelst der schaffenden Fantasie. Plastische Kunst hingegen ist der vollendete Ausdruck eines höchsten klarbewußten Ideals vergötterter Natur. Dies war die Quelle der dichterischen und künstlerischen Begeisterung bei den Griechen, dies ihre Fantasie. Doch bei den Franzosen sind die meisten Kunstgebilde ohne Fantasie, und somit gleichen sie nur äußerlich mit Hinsicht auf die Form der griechischen Plastik im engeren Sinne. Ja, dem Wesen ihrer Dramen fehlt romantisches Gefühl, überhaupt aber ein Ideal, das in freier Darstellung das Schöne lebendig schafft. Und es ist in der That seltsam, wie ihre Kunstrichter die französische Tragödie nicht nur der Form sondern auch dem innersten Wesen nach mit der griechischen vergleichen, ja wohl gar höher stellen können. Dort ist die Plastik durch die Influenz des prosaisch = geselligen Lebens erzielt, das gleichsam als der Mittelpunkt ihrer Fantasie und Dichtung zu betrachten ist.

Unter den Königen der zweiten Dynastie läßt sich keine Spur von theatralischen Produkten entdecken, man wolle denn das Narrenfest*) dazu rechnen, welches

---

*) Neue Thalia.

von vermummten Personen in Kirchen durch obscöne Lieder und Pantomimen gefeiert wurde. Nach mehreren Jahrhunderten versuchten die Troubadour's unförmliche weit ausgedehnte Komödien auf die Bühne zu bringen. Unter Karl V. gaben die Pilgrimme, die singend von den Wallfahrten rükkehrten, die erste Idee zu gereimten Dialogen, Mysterien geheissen, an. Die Akteurs die solche Misterien vorstellten, wurden von Karl VI. 1402 mit einem Patent begnadigt, und erhielten den Titel: Brüderschaft der Leiden Christi. Ihr erstes Theater war im Hôtel de la charité aufgeschlagen, und der Zulauf war ungeheuer. Ihre Vorstellungen waren nicht zum Zeitvertreib, sondern zur Erbauung bestimmt.

Mit den Dekorationen wußte man noch gar nicht umzugehen. Es standen auf der Bühne mehrere Gerüste, immer eines höher als das andere. Das höchste stellte das Paradies vor, ein anderes den Pallast des Herodes, u. s. w. In der Mitte war die Hölle, in Gestalt eines Drachens, aus dessen feuerspeienden Rachen die Teufel hervorschoßen, die im Stücke Rollen übernahmen. Vor einem Winkel war ein Vorhang gezogen, und der Zuschauer mußte alle Handlungen, die sich nicht füglich vor die Augen bringen ließen, als hinter diesen geschehen denken. Zu beiden Seiten der Bühne standen Bänke, worauf sich die Schauspieler, wenn sie nichts zu thun hatten, niederließen. Das war nun ihre ganze Kunst. Die Illusion mangelte freilich, aber die Zuschauer waren leichter befriedigt als jezt.

Nicht in Akte wurden die Mysterien getheilt, sondern in Iournées (wie bei den Spaniern in drei Iornadas) und täglich wurde ein solcher Tag vorgestellt. Nach jeder tragischen Szene trat ein Harlekin auf, und machte sein Späßchen.

Der glänzende Erfolg der Brüderschaft der Leiden Christi brachte zuerst die sämmtlichen Schreiber (Cleres de la Basoche) auf den Einfall, eine neue Gattung von Komödien zu begründen. So entstanden die Farçen und Moralitäten. In letzteren wurden Scheintugenden und Laster persiflirt. Die berühmteste Farce war der Advokat Patalin, der auch in unserer neuen Zeit wieder umgewandelt auf die Bühne kam. Die Komödien-Schreiber trieben ihren Muthwillen und ihre Zügellosigkeit aufs Höchste. Dennoch wurden sie bald nachgeahmt von den sogenannten Kindern ohne Sorgen (les enfans sans souci). Diese waren junge Leute von guten Familien, die eine Gesellschaft bildeten und sich einen König erwählten, den sie Narrenkönig (roi desot) nannten, weil er seinen Thron auf Thorheiten errichtete. Ihre glänzendste Periode war zur Zeit Ludwigs XII., wo sie so kühn wurden, ihn selbst auf die Bühne zu bringen. Der treffliche König beklagte sich nehmlich, daß ihm Niemand die reine Wahrheit gestehe, und er folglich nicht erfahren könne, wie sein Reich regiert werde. Darum erlaubte er die Theater und wollte, daß man ungehindert auf der Bühne alle Mißbräuche darstelle, die etwa an seinem Hofe, oder im Reiche im Schwange gingen. Nie hat

ein Monarch auf eine so auffallende Weise seine Wahrheitsliebe bekundet. Er nahm sich selbst nicht aus, nur seine Gemahlin wollte er verschont wissen. Welch ein Beispiel, wenn man bedenkt, daß es nach ihm Zeiten gegeben, wo die leiseste Mißbilligung als ein Verbrechen gestraft wurde!

Jodelle trat, in der Baukunst und Malerei nicht unerfahren, im J. 1552. mit dem ersten griechisch-französischen Drama Dido auf. Ihm folgte Peruse mit seiner Medea, Gravin mit Cäsars Tod, St. Gelais mit Sophonisbe, zulezt Garrier der sie alle verdunkelte. Unter Ludewig XIII. erschien Alexander Hardy mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit, denn er hat mehr als 800 Stücke geschrieben. Dann traten Nerré und Natron auf. Unter Richelieu schwang sich das Theater auf seine sublimste Höhe.

Corneille folgte getreulich diese betretene Bahn, was bei dem Umfange seines Geistes wirklich verwunderlich scheint. Er hatte mit Cid so schön begonnen, (freilich war Guillen de Castro sein Vorbild); die Bahne für das romantische Schauspiel war durch dies erste glänzendste Produkt der tragischen Muse gebrochen. So wohl Corneille selbst als auch seine Nachahmer, und unter diesen der originellste selbst das Vorbild übertreffende Racine wandten sich ganz von dem Romantischen ab zu dem Antiken hin, da, wie sie meinten, weder die Vaterländische Geschichte, die doch bei manchen Individuen so interessant ist, noch auch überhaupt die neuere Geschichte zur Behandlung eines Drama's

für untauglich hielten. Griechische Kunstdramen sollten und mußten nach Frankreich verlegt werden, ohne Rücksicht auf den Karakter der so veränderten Zeit. Mit Corneille's Cid dürfte Racine's Athalie auf gleicher Höhe stehen, in der ein Reichthum von Begeisterung und von poetischem Gefühl niedergelegt ist. Dieses Drama machte in Frankreich ganz natürlich kein Glück, es war aus der gewöhnlichen Sphäre gerissen, und man grif lieber wieder zu den steifen Gestalten griechisch-römisch-französischer Heroen. Es war lustig zu sehen, wie die alten Helden in einer viereckigen Allongen-Perücke, mit Lorbeeren gespickt, drauf ein Hut mit einer Doppelreihe Federn, den Modedegen an der Seite, später vielleicht gar mit einem Harbeutel; griechische Damen aber in Reifröcken auf die Bühne traten, und sich nach steifer Hofsitte begegneten. Und diese abentheuerlichen wunderlichen Gestalten wurden an der Aristotelischen Leine gleich vierfüßigen Thieren geführt. Noch in den heutigen Tagen, obwohl das Kostum des Dramas sich geändert hat, steht dieselbe Grundlage fest, und leider! ist auch hier ein Herüberwirken dieses Unsinns noch auf das freie Deutschland sichtbar.

Dies sei jedoch nur auf die neueren und neuesten französisch-dramatischen Kunstprodukte beschränkt. Jenes was in Frankreich, wenn auch bei uns nicht, als allgemein klassisch gelten mag, sei aber deßhalb nicht gradezu in Deutschland für das Studium der dramatischen Literatur ausgeschlossen, da im Gegentheile aus den Dramen des französisch-dramatischen Triumvirats

aus dem trefflichen so wohl als auch aus den Fehlern desselben gar Vieles für unsere junge Muse zu lernen ist. So hat denn erst jüngst Herr O. C. Präsident Peucer versucht, uns mit dem klassischen Theater der Franzosen wieder näher zu befreunden. Der erste Band dieses Werkes ist bereits erschienen, und enthält Voltairs Zaire in deutscher Übersetzung mit gegenüberstehenden Original-Text. Für die äußere typographische Schönheit hat der Verleger, Herr Buchhändler Brockhaus bestmöglichst gesorgt. Die Übersetzung ist fließend edel und rein und was das Beste ist, deutsch und von zwei Veteranen Wieland und Göthe gewürdiget. Was das Original betrifft, so müssen wir gestehen, daß es uns immer mit einer gewissen Kühle berührt hat. Die äußere Form ist marmorglatt, aber auch marmorkalt. An dem Karakter Zairens wie nicht minder an der Anlage, Verwiklung und Lösung der tragischen Handlung wäre wohl manches noch tadelnd zu erinnern. Dagegen spricht uns eine edle Einfachheit mit Hinsicht auf Stoff und Behandlung an, die unsere Dramatiker besonders die romantischen, die oft bis zur Breite des Romans in der Form ausschweifen, beachten mögen.

Wie die alte Ministrels-Poesie Grundlage des englischen Schauspiels ist, und wie ihr Karakter zulezt durch die Reformation mehr noch reflektirend und daher „ein grübelnder Ernst" wurde, dies zu entwickeln erlauben

nicht die engen Grenzen und die Tendenz dieser Abhandlung. Wir wenden uns demnach sogleich an Shakespeare, den Einen Höhepunkt der englischen Bühne. Als Shakespeare aufstand war die Romantik und ihr eigentlicher Grundton: Religiosität in England lange schon entwichen. Ihre zweite Form: Ritterlichkeit war noch in einer Nachblüthe von Chevallerie da, des Shakespaeres origineller Geist schuf für seine Gebilde eine eigne Welt, und warf sich in die Mitte des Antiken und Romantischen, von jenem das wirkliche Leben, von diesem die Form aufnehmend. Und so hat er denn für die dramatische Kunst eine neue Sphäre eröffnet.

Shakespaer ist strenge beurtheilt kein eigentlicher romantischer Dichter. Mit lebendiger Sehnsucht blikt er nach der Romantik hinüber, an deren Schwelle er stand, und alle seine Gebilde aus der Fabel- und Mährchenwelt genommen spiegeln sich in ihr. Allein, wenn wir annehmen, daß der Grundzug aller Romantik, wie wir oben bemerkten, ein Sehnen nach dem Unendlichen, ein Vergeistigen des irdischen Lebens zum Himmel sei, so müssen wir bekennen, daß wir in Shakespears Schauspielen grade das Gegentheil finden. Das wirkliche Leben ist ihre Mitte, Wahrheit ihr Wesen, Gegenwart ihre Grenze. Nicht Sehnsucht und Ferne schließen ihren Hintergrund, nein! das durch sich selbst erfüllte Leben ist Ziel und Schluß.

So behandelt Shakespeare alle romantischen Stoffe, Welt- und Menschendarstellung faßt er in der Nähe

auf, und giebt ihr so, bis in ihre geheimsten Tiefen durchschaut, das Gepräge der Wahrheit und Wirklichkeit. Daraus erklärt sich die Meisterschaft seiner unübertrefflichen Karakteristik. So bilden demnach Welt und Leben die Sphären seiner wahrhaften Dichtungen, nur mit ihren Formen an die nahe schöne Vergangenheit der Romantik streifend.

Sehr wahr und treffend sagt ein berühmter Kunstrichter*) „Wie sich die Vorwelt in ihm (Shakespear) abbildet in ihrer großartigen Kraft, ihrer kriegerischen Kühnheit, ihrer schwärmerischen Liebe, so ist er zugleich ein Prophet für die Zukunft bis auf die neuesten Zeiten. In ihm finden wir das Wesen der philosophirenden Selbstbetrachtung, der Herrschaft der Gedanken, und des individuellen Gefühls."

Die Ironie ist das punctum saliens, die innerste Mitte aller Shakespearschen Dichtungen, die die ganze Anlage und Verwicklung durchdrungen hat. Dieser Humor, dieses Schweben uud Erhabenseyn über Alles, dieser Spiegel, wo sich die tiefe Bedeutung des Lebens und ihre Gestalten, jede in ihrem Entgegengesetzten, abbilden, ist nur bei ihm dem Dichter aller Dichter so tief und klar zu finden. Und grade im Tragischen ist dieser Humor in der schönsten Blüthe; überall spielt dieser mit den bunten Kindern des Lebens, mit Traum und Schein, immer mit ståter Betrachtung auf das Weltgeschick im Großen.

*) In der Rez. der Vorlesungen über dramatische Kunst u. s. w. W. Jahrb. VII. 1819.

Leider begrüßt uns dieser hohe klare Geist da wo er lebendig wirken könnte, nehmlich von der Bühne herab, nicht in einer ihm angemessenen Form. Das was uns bisher theatralisch gegeben ward, ist nur Stückwerk seiner erhabenen Dichtungen. Wie sich die Versündigung an einem Meisterwerke wie Hamlet bestraft, sehen wir an der Schröderschen Aftergeburt. Aber was ist zu thun? Eine Bearbeitung, die dem Geiste des Originals, dem heutigen Geschmack, und den theatralischen Forderungen entspricht, fehlt noch zur Zeit; denn jene Umwandelungen, die nach Göthes und Schlegels Andeutungen versucht wurden, sind doch bisher ohne besonderen Erfolg geblieben. So sind denn die Bühnenführer allerdings genöthiget, diesen Hamlet in seiner Zwittergestalt immer wieder auf die Bretter zu bringen. Nur Einer schien berufen zu seyn Hand an jenes Werk zu legen, nehmlich unser Göthe, der Shakespearen in Denk- und Sinnesart wohl am nächsten steht. Auch unser trefflicher Schiller that einen Mißgriff in der Umstaltung der Hexenszenen im Makbeth, bei welcher er von einem falschen Prinzip ausging.

So schwer die Gestaltung jenes Riesenwerkes in geschmeidigere Formen der heutigen Zeit und ihrer Ansprüche ist, eben so schwer ist die Dorstellung dieses Meisterstückes tiefster Karakteristik. Der szenische Künstler soll sich auf die Höhe der dichterischen Begeisterung schwingen, in der das Kunstwerk geschaffen, aber auch zur Tiefe des Gemüthes hinabsteigen, um so das Urbild jener Kunstidee in der bildenden Form, mithin pla-

stisch, zu versinnlichen, und in lebendiger Wahrheit nach außen hinzustellen. Diese nach Außen in sinnlichen Formen dargestellte, nach Innen aber wieder zur Wahrheit aufgenommene Täuschung, ist die letzte Aufgabe aller darstellenden Kunst. So können wir denn wohl nur von wenigen szenischen Künstlern wahrhaft sagen sie stellen dar, d. h. sie stellen den Karakter in seiner innersten Tiefe ergriffen nach außen hin. Die Meisten sind nur Portrait-Maler, sie schaffen nicht bildend, sondern stellen nur den Karakter nach seinem äußeren Kostume dar. Der Karakter des Hamlets, so sehr er in höherer Anschauung Eins ist, bewegt sich doch in zwo Sphären: in der Humoristischen, das durch die wundersame Kunst des Dichters mit dem verstellten Wahnsinn auf Einen Grund gebaut ist; und dann in der Sphäre des Pathetischen, was ein Schauspieler gewöhnlicher Art immer leichter trifft als Jenes.

Die Kunst gleicht einem ewigen Frühling, der immer wieder, aber immer unter anderen Bildungen auf die Erde rükkehrt, und wenn er die Formen zur Blüthe getrieben, dann auf ihren lezten Dufteswogen entflieht. Anders wird er unter dem düstern geheimnißreichen Nebelhimmel des Nordens, anders in den schönen einfachen Gefilden Hellas und Joniens, anders unter dem milden Himmel an den blumenreichen Küsten des Mittelmee-

res, an den Rebenhügeln und in den Orangethälern von Valenzia nnd Catalonien sich regen und gestalten. So hat der grüne herrliche Sangesbaum der Romantik seine Wurzeln im Norden geschlagen, seine Zweige nach Italien, Frankreich Deutschland nnd England gebreitet, seine Blüthe aber im Süden von Europa getrieben. Hier und zunächst in Spanien finden wir die Elemente des Romantischen mehr als irgendwo in Leben und Dichtung getreten; was der Nazion einen tiefpoetischen Karakter verliehen.

Die Troubadours=Poesie, die sich in Italien in einer zarten Anmuth, in Frankreich aber in leichten freieren Formen entfaltete, hatte in Spanien einen tieferen Ernst und einen mehr religiösen Sinn in sich aufgenommen. So mußte denn auch das Romanzo, das hier seit den Westgothen heimatlich und volksthümlich war, vermöge seines Grundbestandtheiles des Germanischen sich eigenthümlicher bilden als irgendwo. Hiezu kam noch der Antheil der arabischen Dichtung und Sinnesart, der dem Romanzo einen glühenderen orientalischen Farbenschmelz ertheilte. Die üppig prangende Natur überschüttete die Poesie mit einer Fülle der schönsten Blumen und Bilder, wehrend die Musik, die früheste Begleiterin der Dichtkunst, ihren tiefen Ernst und Ungestüm in einer süßathmenden Sehnsucht gefangen nahm. Und so hatte sich die äußere Form und Sprache bis zu einem ätherischen Liebeshauch vergeistigt. Spaniens sieben Jahrhunderte dauernder Mohrenkampf entzündete nicht nur die glühende Begeisterung des Spa=

niers für Religion, sondern er hielt auch seinen Heldenmuth in einer fortdauernden Regsamkeit und Spannung. Beides wirkte denn auch kräftig auf das Romanzo.

Als die provenzalische Poesie mit der catalonischen Sprache entwichen, erhob sich Castilien in einem neuen Glanze. Das alte Romanzo, das die ganze Nazion durchdrungen hatte, blieb, nur seine äußere Form, die Sprache, gewann an tieferer Tonfülle, und die lyrische, vorzüglich die geistliche Poesie schwang sich über Alles hinweg. Nachdem der Romanzenton allmählig verklungen, schmolzen diese Dichtungen nicht wie in Italien zum Epos zusammen, sondern aus ihnen sproßte ein neuer Frühling in dem Drama auf. Die alte Form des Romanzos in Redondilien mit ihrem reizenden Schmucke, den melodischen Reimen und harmonischen Assonanzen waren ihm zur Grundlage gegeben, und somit die ganze Fülle des Romantischen über dasselbe ausgegossen. Und diese innerste Tiefe und diesen äußeren Zauberreiz sehen wir sich aufthun und schließen in Einer Blüthenkrone, dem romantischen Schauspiel des Calderons.

Hier haben wir den wahren Gegensatz des Antiken aufgefunden, und in ihm spricht sich zugleich das Verhältnis der Plastik zur Malerei wohl am deutlichsten aus. Wenn dort das Leben in seiner schönsten irdischen Begränzung und in der Sphäre des Schicksals dargestellt ist, tritt es hier nur leichthin über der Erde schwebend auf, Geist und Herz mit leiser Sehnsucht nach Drüben gerichtet, von dem ein Strahl in

unsere Sternennacht herein fällt. Und so, wenn dort die antike Kunst in einem schönen Ebenmaaße des Rythmus sich offenbart, ist hier der Geist bis zu einem ätherischen Hauche musikalisch verkörpert.

Als die Anfänge des spanischen Theaters sind die Schäferspiele und die geistlichen Mysterien zu betrachten, wo das Romanzo zuerst in's Drama überging. Noch zu den Zeiten des Cervantes, der uns in in seinem Don Quixotte eine Geschichte der spanischen Bühne vor ihm aufstellt, war das Theater, noch gar so einfach und arm, wie es zu den Zeiten des griechischen Thespis mochte gewesen seyn. Die ganze Garderobe und sämtlicher Dekorations-Apparat wurde in einen Sack gepackt, den sich der Theater-Director, Acteur und Soufleur zugleich, wahrscheinlich auf den Rücken schnallte, so leicht und bequem von Dorf zu Dorf wanderte, und seine Bühne aus Tapeten und Brettern bestehend unter freiem Himmel aufschlug, was auch in England zu Shakespears Zeiten Sitte war.

Cervantes ward der Äschylus und Gründer des romantischen Schauspiels, und dies vorzüglich mit Hinsicht auf sein innerstes Wesen. Die Einführung der allegorischen Figuren, und die Eintheilung der Handlung in drei Jornadas, die das spanische Schauspiel besonders karakterisirt, wird ihm zugeschrieben. Obschon sein geniales tiefpathetisches Drama: Rumancia im Geist der altgriechischen Tragödie gedichtet, so ganz einzig und wahrhaft erhaben dasteht, und sich jedoch innerhalb der drei Einheiten bewegt — wie Cervantes überhaupt „auf

reine Sonderung der Gattung drang" — blieb es dennoch ohne Nachfolger, denn der romantische Sinn, dem klassischen Zwange längst schon entfremdet, war in der Nazion zu tief eingewurzelt.

Jezt trat Lope de Vega auf, „dieses Wunder der Natur" wie ihn Cervantes nannte, führte das kaum zum Jüngling heran gereifte Drama in die weite wundervolle Welt der Romantik ein, wo er es an der Hand der reichsten bildsamsten Fantasie sich frei bewegen und schwelgen ließ. Wie ein mächtig reissender Strom hatte er alle Dämme durchbrochen, und so schien für das neue Drama bei seiner üppigen Fülle kein enges Maaß der äußeren Form geeignet. Dieses dramatische Leben in den romantischen Gebilden will sich frei und großartig bewegen, frei mit Hinsicht auf sein Äußeres und Inneres: denn jene Einheit von Ort und Zeit, die mit dem altgriechischen einfachen Stoff wie in Eins verwachsen war, hätte hier den kühnen Aufflug und die wahrhaft lebendige Darstellung nur allzu sehr beschränkt. Dort wo der Chor immer auf der Bühne der Orchestra blieb, und die Zwischenakte durch lyrische Gesänge ausfüllte, ging ein Wechsel der Szene nur sehr schwer an und dennoch wagten es die alten Tragiker das alte strenge Gesetz zu umgehen. Schon Äschylos verlegt in seinen Eumeniden die Szene von Delphi nach Athen. So wird in Ajax des Sophokles die Bühne verändert, wie auch in den Trachinerinnen, wo die Einheit des Orts und der Zeit, als dem dramatischen Interesse, der Handlung hinderlich, beseitiget wird. In der Helena.

des Euripides haben wir im Anfange des fünften Akts ein ähnliches Beispiel, daß der Dichter die Zeit der Handlung nicht genau nach der Sanduhr gemessen. Hieraus erhellt, daß es mit der französisch-aristotelischen Einheit eine wahre Chimäre ist, was auch vielleicht jene drei griechischen Heroendichter spaßhaft gefunden hätten. Wenn in den meisten alten tragischen Gebilden jene Einheit streng beobachtet ist, so rührt dies von ihrem Verhältnisse zum Chore her, der die Grundlage des griechischen Drama's war, und bei seiner religiösen Beziehung auf den Bacchusdienst und bei seiner örtlichen Bestimmung keine wesentliche Veränderung erlaubt.

Lope gab daher dem spanischen Theater einen neuen ganz eigenthümlichen Karakter, und beschäftigte fast ausschließend die Bühne mit seinen romantisch-wundersamen, wenn auch zum Theil noch rohen Gebilden, und drängte so seinen Nebenbuhler Cervantes weit zurück, nachdem er die Aufmerksamkeit der gesammten Nazion bald nach seinem Auftritte gefesselt hatte. Und weil nun Lope fast alle Zweige der Dichtkunst mit glücklichem Erfolg angebaut, so nannte man ihn in der lyrischen Poesie bewundernswürdig, in der heroischen beredt, in der idyllischen sanft, in der epischen ernst, und in der dramatischen witzig karakteristisch und fruchtbar.*) Schon

*) Er schrieb bekanntlich 1800 Dramen, wie Parez von Montalvan, sein Zeitgenosse berichtet. La Dorothea ist unter ihnen, nach dem einstimmigen Urtheil der spanischen Literatoren, das vorzüglichste Stück. Sie rühmen es als ein

seine Zeitgenossen und Gegner Don Blas Nassarra y Ferriz, Don Ign. Luzan; Greg. Mayans und Velasquez warfen ihm Weitschweifigkeit in seinen theatralischen Formen und Plänen vor. Doch kannte Lope sehr genau die Regeln des Theatralischen, und machte dies der Akademie zu Madrid mit der feinsten Ironie bekannt, indem er ihr schrieb: „Wenn ich jezt eine „Komödie schreibe, lege ich die theueren Regeln wenig„stens unter sechs Schlößer, und schaffe den Terenz „und Plautus sogleich aus meinem Studirzimmer, daß „sie mir nicht die Ohren voll schreien. Ich schreibe Ko„mödien nach der Kunst, die nach dem Beifall des Vol„kes hascht; denn da sie das Volk bezahlt, so ist es „billig als Thor zu reden, um ihm Spaß zu ma„chen.“ Wie paßt nicht dieses Geständnis des Lope auf unsere neueste Zeit und insbesondere auf unseren Kotzebue! Dies sei, meint der Biograph des Lope's, der Grund, warum der fruchtbare Dichter so oft regellose Plane auf die Bühne brachte. Erst war es aus Noth, denn aus Manier. Lopen, wie allen hellstrah-

---

Meisterstück von Geist, Empfindung und Zartsinn. Folgende Stelle aber soll ein Bombast seyn, die Fernando zu Dorotheens Ehren singt wo es heißt: „Zwischen dem Mond deiner Gnade und der Sonne deiner Augen hat sich die Erde deiner Strenge gelagert, Schatten zu verbreiten und der Glanz deines Lichtes zu verdunkeln.“ Man sieht, diese Tropen sind orientalischen Geistes. Es wäre sehr wünschenswerth, daß H. Gries oder H. v. d. Malsburg uns mit einer Übersetzung dieses dramatischen Gedichtes in 2 Theilen beschenkten.

lenden Geistern, folgte ein Heer hirnloser Nachäffer, die, um ihr Urbild zu übertreffen, in der Freiheit des Orts und der Zeit den größten Unfug übten. Ohne einen Funken von Lope's genialer Schöpfungskraft zu besitzen, ergriffen sie mit aller Hast grade Jenes, was seine Schwäche war, nehmlich seine Regellosigkeit, vermeinend, daß darin die Zauberkraft des Lopeschen Theaterruhms bestände, und brachten sonach ganz wunderliche dramatische Ungeheuer zur Welt. Lopes Geist war unendlich reich, seine Karaktere wie König Bambo, tief ergriffen, seine Darstellungskunst und die äußere Form seiner Dramen überhaupt leicht und gefällig. Dadurch aber, daß er dem Zeit- und Volksgeiste nur allzusehr gehuldigt, sind seine meisten dramatischen Gebilde, die sich im Spiegel jenes Zeitgeistes reflektiren, nun schon lange veraltet, da hingegen die des Calderons, der in seinen dramatischen Gemälden origineller glänzender, mannigfaltiger und idealer ist, für alle Zeiten als Musterbilder gelten werden.

Auf Lope de Vega erschien nun Don Pedro Calderon de la Barca, als der Eine Höhepunkt des spanischen sowohl als überhaupt des romantischen Schauspiels. Die reiche Mannigfaltigkeit des Lope, die drastische Kraft des Cervantes und den ganzen Reichthum der musikalischen Poesie hat er in sich vereinigt. Wenn Lope einem wild romantisch labyrinthischen Park zu vergleichen ist, wo die Natur alle Parthien in großen Massen und im großen Style angelegt hat, wo schäumende Bäche über steile Felswände sich stürzen, wo abenteuer-

lich geformte Steingebilde, ihr starres Lokkenhaupt von Immergrün und Akanthus umwunden, seltsam durch das Dunkel der grünen Schatten herein schauen, wo alte Trümmerreste von Burgen stehen, mit Weinlaub Rosen und Jasmin bekränzt, und wo alles in freiester Natürlichkeit üppig wächst, sprießt und blüht: so könnte man dagegen Calderon einen herrlichen kunstreichen Garten nennen, der frei von allem französischen Schnörkel mit den lieblichsten Blumen Indiens und Persiens im reichsten Maaße geschmückt, von Feen und Huoris bewohnt, die auf die weichen smaragdenen Matten hingegossen uns winken und grüßen, und hinauf deuten zu den lichtblauen Räumen über den Sternen.

Außer den von A. W. v. Schlegel meisterhaft übersezten Calderonschen Dramen haben wir auch durch Gries nicht minder treffliche Nachbildungen desselben Meisters erhalten. Eins dieser Dramen: Das Leben ein Traum, wurde durch zwei Bearbeitungen auf die deutsche Bühne gebracht, und überall mit ungetheiltem Beifall aufgenommen, was früherhin mit dem standhaften Prinzen nicht der Fall war, obschon dieses Stück vielleicht die Krone der Calderonschen Dramen ist. Es steht, däucht mich, für die Denk- und Gefühlsweise des deutschen Publikums noch allzu fern. Jenes Drama, das Leben ein Traum, das die Idee des gestaltwechselnden Lebens und seiner Nichtigkeit in höherer Betrachtung, das ferner den Triumpf des Ewigen über das Irrdische und Zeitliche, das Verhältnis der Nothwendigkeit zur Freiheit, mithin die Versöhnung des

Menschen mit seinem Schicksale so tief und klar darstellt, ist recht eigentlich ein romantisches Schauspiel in seiner Grundbedeutung. Dieses Drama ist einem durchsichtigen Kristall-Pallaste zu vergleichen, hinter dem man die Morgensonne der ewigen Versöhnung aus der irdischen Nacht des Irrsals und Zwistes, als den wahren Triumpf der Romantik emporsteigen sieht. In dem hier dargestellten Leben spiegelt sich sein Idealbild, die tiefere Bedeutung des Lebens, einzig treu und schön ab. Was von dem irdischen Leben, in Beziehung auf sein Nichtiges und Vergängliches von den Weisen und Dichtern aller Zeiten, von Salomo und Hiob an beseufzt und belacht wurde, ist hier lebend, d. h, dramatisch dargestellt. Die herbe Ansicht des Menschenlebens, wie sie das Alterthum in der Idee des Fatums aufstellt, ist hier zu einer freundlichen tröstlichen Aussicht gewendet; die feindseligen Gestirne können hier den Willen nur lenken nicht gefangen halten, und mit frommer Demuth ergiebt sich der Mensch seinem Verhängnisse, das von höherer Hand geleitet wird. Calderon ist hier wie überall in seinen Karakteren meist allegorisirend, daher steigt er nicht bis zu jener Tiefe hinab, wo Shakespeare das Leben gleichsam an der Wurzel erfaßt. So ist bei Calderon alles wie in eine Morgen- und Abenddämmerung gehüllt, indeß bei Shakespeare überall heller Tag ist. Durch West's Umarbeitung kam es zuerst auf die Bühne. Wenn auch dadurch das Rhytmische und Melodische der Sprache, die Fülle der Reimen und Assonanzen, die lyrischen Ergiessungen in den Coplos, Decimen, Octaven

u. s. a. verloren gingen, gewann es auf der andern Seite an Fähigkeit für die Darstellung. Einer der schwierigsten Karaktere dieses Dramas für die Darstellung ist der spanische Gracioso. Die feine Grenzlinie zwischen Scherz und Ernst ist schwer zu treffen, und erfordert einen sehr mimisch-gewandten Schauspieler:

Der große spanische Dichter Calderón ist durch seine geistreichen deutschen Nachbildner bei uns fast einheimisch geworden, und die Aufmerksamkeit für ihn wächst mit jedem neuen uns mitgetheilten Werke dieses Meisters, dessen schöpferischen Geist, tiefes Gemüth und reiche Fantasie wir in seinen Kunstgebilden bewundern müssen. Gewiß war jeder Kunstfreund, der nicht etwa schon mit dem Original vertraut ist, in gespannter Erwartung auf den ersten Band der Griesschen Übersetzung der Calderonischen Schauspiele. Und jezt, da er erschienen, müssen wir ihn billig als eine Bereicherung unserer Literatur anerkennen, und dies vorzüglich mit Hinsicht auf das zweite Stück: El mayor monstruo los Zelos (Eifersucht das größte Schauspiel). Das erste Drama: Die Verwickelungen des Zufalls überschrieben ist, ein im Geist und Karakter und in der Sitte des Spaniers gedichtetes Intriguen-Stück. Die Verwickelungen sind äußerst sinnreich angelegt, geschürzt und gelöst. Dieses Eigenthümlich-Nazionale, das unserem Zeitgeiste mehr aber noch unserer Gefühls- Denk- und Handelsweise so sehr entfremdet ist, dürfte wohl auf der deutschen Bühne für das große Publikum nicht von großem Effekt und von Dauer seyn; desto mehr aber das he-

risch Dramengebilde dieser Nazion, das, weil es der Individualität mehr entkleidet, näher dem Kunstideale steht, zu allen Zeiten ein geistverwandtes Volk ansprechen wird. Auch will die Mischung des Scherzes mit tiefem Ernst in jenen Comedias de capa y espada (Mantel- und Degenstücke) den Forderungen des heutigen deutschen Publikums an komischen Erzeugnissen nicht genügen. Wenn sich auch der Spanier und der Deutsche mit Hinsicht auf ihren Grundkarakter vielleicht am nächsten stehen, so widerstrebt denn doch das Nazionale, das sich heute im deutschen Volke etwa noch eigenthümlich aussprechen mag, jenem Nazionalen der ächtromantischen Zeit. Heute fordert man auf der deutschen komischen Bühne frappante Situationen, Szenen-Wechsel, ein rasches lebendiges Fortbewegen der Haupthandlung, und uns fehlt auch jene Ruhe und Ausdauer bei dem breiteren Ausspinnen der dichterischen Schilderungen von Naturgegenständen und Gemüthslagen.

Diese Comedias de capa y espada sind die eigentlichen Spiegel, aus denen die alte Nazional-Sitte und der damalige Geist der Zeit rückstrahlt. Die treuen Gesinnungen des wahren tiefgefühlten Patriotismus, die Reizbarkeit für Lieb' und Ehre, den Edelmuth der Spanier, die im Prunk ihres bilderreichen Styles aufwallende Gluth des Nazionalstolzes, die Aufopferungen und Qualen eines von heißer Liebe bewegten Herzens, alle Kämpfe der siegenden und besiegten Leidenschaft und ihre Intriguen liefern in dem treuesten Abbilde diese Bühnenspiele. Die berühmtesten Verfasser dieser dramatischen

Gattung sind Lope, Roxos, Solis, Moreto, Areliano und besonders der unsterbliche Calderon; ihnen folgten noch im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts Zamora, Canizares, u. s. w. Nach Calderon wird Moreto vorzüglich in der Geschichte der spanisch-dramatischen Literatur mit ruhmvoller Auszeichnung genannt; seine Plane sind mit Verstand entworfen, sein Styl ist zierlich und blüthenreich, sein Gracioso sehr ergötzlich. Als eine der schönsten Blüthen aus Hispania's Kunstgärten begrüßte uns dieses Dichters herrliche Donna Diana. Einer näheren Anzeige des Inhalts und Karakters dieser Comedia famosa bedarf es jezt nicht mehr, da sie bereits von vielen Seiten her besprochen und überall bei der theatralischen Darstellung mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden ist. In die Lobpreisung des spanischen Originals, dessen hohe Züge aus dem gelungenen Nachbilde mit allem Zauber hervortreten, stimmt wohl jeder Freund und Kenner dramatischer Kunst mit ganzer Seele ein. Doch die Vorstellung dieses Lustspiels ist sehr schwierig. Ein Lustspiel in spanischer Grandezza! das mögen die Schauspieler bedenken. Der Ernst ist die Folie jenes Juwels. Das Tändelnde Leichte des Scherzes in Vortrag und Gebehrdenspiel nehmen die Schauspieler etwa von einem französischen Lustspiel herüber, was nun den Karakter des stäten Feierlichen, auch in der muthwilligsten Ausgelassenheit noch bleibend, verwischt. Perin, der Grazioso des Stücks, ist die eigentliche Seele des Ganzen; er bewegt das Spiel an leisen feinen unsichtbaren Fäden. Wie schwer ist der Geist die-

ser Rolle zu fassen! Hier heißt es die weise Mitte recht inne halten. Ja, das ist einmal ein Komus besonderer Art, da reichen die gewöhnlichen Formen für ihn nicht aus.

Über den Gracioso dieser spanischen Dramen sagt ein französischer Reisender folgendes: „Er ist der Possenreisser Spaßmacher und Hanswurst (Arlequin), der unaufhörlich mit seinen Scherzen und Spåßen die Aufmerksamkeit der Zuschauer stört, und durch sein Gelächter eben die Thränen, die noch fließen, wieder trocknet.“ Wir beziehen uns hinsichtlich dieser barokken Äußerung auf Das, was wir eben über Moretos Perin in der Donna Diana sagten. Wer kann wohl mit einigem Fug diese feine Ironie, wie jene des englischen Altmeisters in den tragischen Stellen des Lears, Hamlets, u. s. w. tadeln? Diese Parodie des Pathetischen? „Eben so sind auch die Liebhaber in den spanischen Stücken, fährt der Reisende fort, redselige Waschmäuler!“ – Auch da, wo sie mit einer lyrischen Begeisterung, von Liebe entflammt, in Tropen und Bildern der Natur und des Frühlings ausschweifen“. — Welche trockne Metaphysik (und Dialektik) muß man oft über die Liebe anhören.“ Nicht ganz unwahr, auch selbst bei Calderon. Auch ist es wahr, daß der Knoten in einigen Intriguen-Stücken, die wir kennen, oft so verworren und verwickelt ist, daß gar kein Entschlüpfen vor der Katastrophe aus diesem Labyrinthe möglich ist, was zulezt peinlich wird. Die Beispiele liegen nah, und hier ließ sich füglich Boileaus Spruch auf sie anwenden:

Et qui debrouillant mal un penible intrigue
D'un divertissement me fait une fatigue.

Der Spanier, von Jugend auf an diese künstlichen Verstrickungen gewöhnt, und in der Kunst, ihren tiefverschlungenen Goldfaden mit Scharfsinn aufzufinden, eingeweiht, ergözt sich um so mehr an dem tief verworrenen Gewebe.

Mit zwei neuen Calderonschen Intriguen-Stücken, vom H. v. d. Malsburg übersezt, ist vor einiger Zeit unsere Literatur bereichert worden. Sie heißen: „Es ist besser, als es war: „und" Es ist schlimmer als es war. Das zweite Lustspiel: Peor está que estaba haben wir unter dem Titel: Der Schutzgeist durch Meyer zuerst erhalten, der es für ein italienisches Original ausgab, und dann durch Becker, der es in seinen Schauspielen nach spanischen Plänen bearbeitet hatte.*) H. v. d. Malsburg schickt eine treffliche Einleitung über beide Stücke voraus und sagt: „Stellen wir sie zusammen, so haben wir fast dieselben Personen, dieselbe Szenerie, dieselben Motive, und doch, welche reizende Verschlingung, so daß keins dem Andern sein Interesse zu rauben vermag, vielmehr Eins das Andre hebt und erhöht, und man nicht müde werden kann, dem feinen Weber in die Grundfäden seiner Filigrannetze nachzuschauen." Und weiter heißt es: „Das Erste darf man wohl ein ächtes

*) Fr. v. Schlegels Europa II. 83.

und sehr reizendes Kunstgebilde nennen. — Steht dieses Stück an Reinheit und Innigkeit der Gefühle höher als das Zweite, so zeichnet sich dieses vielleicht durch eine noch raschere und durchgreifendere Handlung aus. Wenn wir nun dem H. v. d. Malsburg für die neue Bekanntschaft zweier Kunstwerke dieses Altmeisters sehr danken müssen, so ist uns doch anderer Seits der Genuß beider Dramen in etwas verleidet worden, indem gar so Vieles über den deutschen Versbau tadelnd zu erinnern wäre. Der Styl ist hie und da, minder im Zweiten, etwas hart und ungeschmeidig, was dem raschen Wesen des Lust- und Intriguen-Spiels fremd ist. Oft sind auch die Redondilien unrythmisch mit einander verbunden, die Assonanzen hier und da nicht harmonisch genug. Freilich ist es sehr schwer, die blumenreiche glühende Färbung der Calderonschen Gemälde auf das Abbild überzutragen, wenn es nicht einer Kopie aqua tinta gleichen soll. H. v. d. Malsburg verspricht in fünf nachfolgenden Bänden verschiedene andere Meisterwerke des großen spanischen Dichters erscheinen zu lassen. Unter den geistlichen Stücken wird sich auch der schöne Auto sacramental alegorico: Das Leben ein Traum befinden, als der Schlüßel jener bedeutsamen Hieroglyphe von dem Schauspiel gleiches Namens.

Der zweite Band der Calderonschen Schauspiele vom Herrn von der Malsburg übersezt ist bereits nun auch erschienen. Er enthält die beiden Dramen: Fürst, Freund, Frau; und Wohl und Weh. Beide Stücke gehen über den Bereich der Comedias

de capa y espada hinaus. Im ersten Drama steht Felix als die hohe Ziffer da, durch welche Calderon den höchsten Dreiklang der Erde: Liebe Freundschaft und Ehre hat versinnlichen wollen. Im zweiten Stück, will der Dichter den Sieg der unwandelbaren Tugend edler Freundschaft über den Wechsel irdischer Zufälligkeit feiern. Beide Stücke sind durch minder als die des ersten Bandes für unsre heutige Bühne geeignet, aus dem Grunde, den wir oben über spanische Intriguen-Stücke mit Hinsicht auf ihr Nazionales, das der deutschen Denk- und Sinnesart so entfremdet ist, anführten. Einen achtsameren Fleiß haben wir in Rücksicht auf die äußere Form der Dramen durchgehend bemerkt, wenn sich auch einige kleine Fiekken noch hier und da eingeschlichen haben.

Ihre Nachbarn, die Franzosen, würdigten die spanischen Intriguen-Stücke auch dadurch ihrer Beachtung indem sie die Stoffe der spanischen Stücke zu den ihrigen verwandten; so rühren die Idee und alle Vorzüge des Corneillschen Cid's und Heraklius von Guillen de Castro und Calderon her. Die ausgezeichneten Talente der spanischen Dichter zu dramatischen Arbeiten, ihre reiche bildsame Fantasie in Erfindung und Gestaltung dramatischer Stoffe, ihre Kunst den Knoten der Intrigue feinsinnig zu schürzen uud leicht zu lösen, interessante Situationen und überraschende Entwickelungen geschickt herbei zu führen, karakterisiren die dramatischen Dichtungen der Spanier. Vielleicht giebt es kein einziges spanisches Drama, das nicht bei einiger Verkür-

zung, Umgestaltung der Szenen und Akte für unsere Bühne sich eigne; aber bei ihrer Ummodelung gehen freilich zwei ihrer Vorzüge verloren: ihre schöne äußere Form, und das Salz und die Würze der trefflichen Wortspiele und Concettis.

Wir wissen bereits aus dem standhaften Prinzen und der Zenobia wie Calderon den historischen Stoff dramatisch behandelt. Fast immer spielt er die Geschichte in die Mährchenwelt hinüber, und seinem tiefen klaren Verstande liegt die reichste Fantasie als Folie unter. So ist auch Herodes, der Held des oben angeführten Trauerspiels: Eifersucht nicht das Scheusal, welches die Geschichte von ihm aufstellt, den Sohnesmörder, dem ruchlosen verhaßten bellehemitischen Mordknecht. Die verderbliche Leidenschaft seiner Eifersucht ist der Grundzug seines Karakters. Mit ihm aber ist zugleich das Fatalistische eines immer wiederkehrenden Dolches verflochten. Außerhalb der Szene stehen die Schicksalwebenden Nornen zorndrohend, und werfen mit grinsendem Hohnlachen ihren blutigen Dolch zur grauenhaften Vorbedeutung immer zwischen die Handelnden herein. Dieser Mordstahl, den Herodes sehr sinnig den beflügelten unheildeutenden Kometen und den gierigen Falken nennt, der wenn er ihn los ließe mit blutiger Beute zurück kehren würde, drängt sich immer wieder in die Hand des Tetrarchen, wie in den altnordischen Sagen ein dämonisches Schwert oft rächend und vernichtend bis zum Urenkel hindurch geht. Ein Symbol des webenden und rächenden Geschikes ist dieser Wunderdolch,

der in der Hand des Tetrarchen vielleicht schon manche frühere Frevelthat vollzog. So geschieht Mariamnens Mord im geheimnißreichen Dunkel, indem sie die Lichter löscht. Das waltende Schicksal steht da in leiser Einwirkung; ein heimlicher Zug bewegt Mariamnen, die Lichter zu löschen, sonst müßte man ihren Mord, wie den nicht erfolgten Tod Octavians, als das Bild zwischen ihm und dem Tetrarchen fiel, als reinen Zufall ausdeuten, wie es der Fall in Müllners Wahn ist, wo das vorgeschobene Papier den wirklichen Sohnesmord hindert; denn daß Mariamne, nachdem sie die Lichter gelöscht, nicht entflieht, beweißt nichts gegen den Dichter und den vermeintlichen Zufall. Mariamne ist selbst in das nächtige finstre Irrsal verschlungen; aus dem kein Lichtstrahl sie mehr leitet, und somit fällt sie von jenem fatalistischem Dolche getroffen. Schwerer dürfte der Einwand, wenn ihn Jemand machte, zu beseitigen seyn, daß mit der Sühne und Begnadigung des Octavians doch Alles beigelegt und befriediget sei, und somit auch die Besorgnis Mariamnens für ihr Leben hinweg falle. Allein, der Gram in Mariamnens Busen über den grausen Auftrag ihres Gemahls war nicht gesühnt, sie hatte ihm nur Gnade erfleht, um seinen Undank durch ihre Großmuth zu beschämen und ihn durch Wohlthat zu züchtigen; denn ihn sterben zu sehen, genügte ihr nicht: verschmäht, verabscheut, vom Schmerz gefoltert wollte sie ihn wissen. Die Funken ihrer ersten Liebe waren erloschen, Haß und Rache nahmen izt ihre Seele ein. Auch im Busen des Tetrarchen glomm noch die leis bedeckte

Gluth seiner Leidenschaft, und so nahm Calderon die scheinbar getrennten Fäden wieder auf zum neuen tragischen Gewebe und jene Sühne war ihm nur ein Anlaß zur Peripethie. Nicht minder werden gewisse Kunstrichter, und zwar die Aristotelisch-strengen den Szenenwechsel zwischen Joppe und Memphis, die Geschichtskundigen aber den Aufruf an die Götter tadeln, da doch Mariamne aus dem Stamme der ächthebräischen Makkabäer entsprossen sei. Diese Freiheiten des romantischen Dichters sind lange schon von unseren bewährtesten Dramaturgen gegen die engherzigen Prinzipien der Franzosen in Schutz genommen worden. Was aber den heidnischen Ausruf betrifft, so bedenke man, daß Mariamne die Gattin des Halbjuden Herodes von Ascalon war. Calderons Seitenmann, Shakspeare, begeht hierin oft absichtlich viel größere Fehler. Was die äußere Form dieses Dramas betrifft, so ist sie wie bei allen Kunstgebilden desselben Meisters mit dem Prachtglanze südlicher Poesie in Bild und Tönen ausgestattet. Möchte doch bei einer Bearbeitung dieses Dramas für die heutige Bühne die äußere Form mit zarter Schonung behandelt werden! Welcher Verlust, wenn Stellen tiefbegeisterter Lyrik, wie z. B. des Octavians Sonett, beginnend:

La Muerte, y el amor una lid dura etc.

oder die reinen Octaven von Mariamne gesprochen:

Inclito Cesar, cuya heròica fama etc.

so wie Sirenens treuherziger Gesang:

Ven, muerte, tan escondida etc.

in reimlose Jamben aufgelöst würden, oder gar verschwänden! *)

Es ist sehr interessant, fast einen und denselben Stoff von beiden Dichterheroen Calderon und Shakspeare behandelt zu sehen: Herodes und Othello. Der Grundton beider Dramen ist die Leidenschaft der wüthendsten Eifersucht, in beiden die tragische Handlung an etwas Äußeres geknüpft, dort an den dämonischen Dolch, hier an ein Schnupftuch, dies Anlaß, jenes Werkzeug zum Tod des unschuldigen Opfers. Beide Karaktere: Herodes und Othello gleichen sich mit Hinsicht auf die orientalische Gluth ihrer Leidenschaft, in Hinsicht auf ihr Gemüth sind sie verschieden. Othello ist meist offen und edelgesinnt, Herodes aber birgt seine Tücke im tiefverschlossenen Busen. Othello wird durch Jago seinen bösen Dämon geleitet; Herodes steht allein als Schuldiger da. So gleichen sich Mariamne und Desdemona in ihrer reinen Unschuld, aber in Hinsicht ihres Gemüths sind sie, wie ihre vermählten Anbeter von einander geschieden. Desdemona ist sanft, ein sprechendes Bild der Frauendemuth und Ergebung in das Geschick; sie liebt ihren Gatten und vergiebt ihm im Tode noch; Mariamne schon Anfangs mistrauisch, schwankend in ihrer Liebe, entbrennt in Haß und Rache gegen He=

*) Den Inhalt dieses Dramas enthält von mir den Aufsatz: über Calderons Drama: Eifersucht das größte Scheusal: Nro. 125 des Leipz. Kunstblattes.

rodes, und ihre Verstellung weiß sie mit Ruhe und Fassung zu behaupten. — Der äußere Glanz dieses Calderonschen Meisterwerks überstrahlt allerdings das in einfacher Form sich bewegende Shakspearsche Drama, dagegen bleibt Diesem das Verdienst der tiefsten Karakteristik, worin Shakspear ein unüberwindlicher Heros fest steht.

Ein neueres dramatisches Werk des Spanischen Meisters Calderon erschien erst jüngst auf unserer Bühne. Es ist Don Gutierre, nach Calderon, der Arzt seiner Ehre betitelt, bearbeitet für die Bühne von West. Der Inhalt der Fabel dieses Trauerspiels ist in gedrängter Kürze folgender: Don Enrique, der Infant, wird sinnlos nach dem Landhause des Don Gutierre gebracht, indem er vom Pferde gestürzt war. Donna Mencia erscheint, und da D. Enrique in ihr seine ehemalige nun mit Gutierre verehlichte Geliebte erkennt, entflieht er verzweiflungsvoll. In Sevilla, wohin jezt die Szene verlegt wird, beschwert sich Donna Leonora über Gutierres Treubruch, durch die Ehe mit Mencia veranlaßt, bei dem König. Gutierre, der vor dem König erschienen, entschuldigt sich damit, daß er bei Leonoren einen Mann, verdächtig durch seine Flucht, gefunden habe. Don Arias meldet sich als dieser, vertheidigt und erklärt die Unschuld der Donna Leonora. Sie greifen zu dem Degen, in Gegenwart des Königs, und

Beide werden verhaftet. Don Enrique, um sich mit Donna Mencia zu versöhnen, wird von der maurischen Sklavin Jacinta in den Garten des Gutierre eingeführt, wo Mencia, halb entschlummert, ruht. Der Infant naht leise, weckt sie, und so entspinnt sich ein Dialog, mit poetischen blumenreichen Bildern geschmückt. Gutierre naht, Enrique flüchtet auf den Vorschlag der Donna, in ihr Schlafgemach, und verbirgt sich dort. In ihrer Überraschung und Herzensangst berichtet Mencia ihrem Gemahl, daß ein fremder Mann in ihrem Schlafgemach sei. Gutierre eilt dahin, Mencia folgt, doch löscht sie vorher die Kerze. Dieser Vorfall überrascht aufs neue den Gemahl, eine furchtbare Ahnung geht durch seine Seele. Izt entflieht D. Enrique durch eine zweite Thüre. Die Suchenden kommen zurück: Gutierre hat einen Dolch gefunden. In ihren wiederholten ängstlichen Entschuldigungen verstrickt sich immer mehr und mehr D. Mencia, wodurch Gutierrens Verdacht wächst. Der König gibt Arias und Gutierre, der auf sein Ehrenwort die Haft verlassen, wieder frei. Enrique muß es ihnen künden. Da bemerkt Gutierre die Ähnlichkeit zwischen dem Schwert des Prinzen und jenem Dolch, den er gefunden. In einem Monolog schwankt er aufs neue in der Gesinnung über Mencia's Unschuld. Diese ruht wieder, von den Tönen der Laute eingelullt, auf einer Ruhebank. Gutierre erscheint, löscht die Kerze, und wekt sie mit verstellter Stimme. Mencia hält ihn für den Prinzen und redet ihn als solchen an. Gutierre, tief erschüttert, schwört blutige Rache. Jezt tritt er in seiner

Wirklichkeit vor, und Mencia fällt in Ohnmacht. Milder gestimmt will er mit Mencia nach der Stadt. Gutierre offenbart seinen Bedacht gegen Enrique dem König; dieser läßt ihn rufen, und stellt ihn, während sich Gutierre verbergen muß, zur Rede. Der König gibt dem Infanten den Dolch zurück, wobei er sich die Hand verwundet. Der König hierüber äußerst entrüstet, beschuldigt ihn der Absicht eines Mordes, Enrique entflieht. Gutierre, der die Geständnisse des Infanten gehört, wird in seinem Verdachte bestärkt, und nimmt den Dolch, den Enrique fallen ließ, zu sich. Mencia ahnt jezt schmerzlich die bösen Folgen, daß sie ihr Geheimnis an Gutierre verrathen habe. Enrique kommt auf seiner Flucht in die Nähe des Landhauses. Mencia davon benachrichtigt, entschließt sich, dem Infanten zu schreiben, die Flucht aus Schonung ihrer Ehre aufzugeben. Gutierre kommt, schleicht sich in das Bureau, nimmt Mencien das Schreiben weg, und fügt dann noch etwas demselben bei. Mencia liest es; es ist ihr Todesurtheil. Sie will entfliehen und kann nicht; Gutierre hat sie verschlossen, und sinkt von Todesangst bestürmt, zu Boden. Gutierre tritt im fünften Auftritt des fünften Akts mit dem Wundarzt Ludoviko auf, und läßt Mencien, die im Alkov leidensschwer und leichenblaß dahin gestreckt liegt, die Adern öffnen. Schauerlich ist die Empfindung während dem Monolog des Gutierre, und der Akt der inneren verborgenen Greuelszene. Ludoviko, der mit verbundenen Augen von Gutierre hinausgeführt wird, und mit seiner blutigen Hand

ein Zeichen auf die Wand des Hauses macht, berichtet dem König die Greuelthat. Und so geht nun, indem sich Gutierre den Tod giebt, das Stück seiner sinnreich herbeigeführten Katastrophe entgegen.

Das Original, ein tragisches Intriguenstück schließt damit, daß Don Gutierre mit Donna Leonora vermählt wird. Die immer höher steigende Ängstlichkeit um seine Ehre ist es, die ihn zum Verbrechen führt. Die subtilen Ästhetiker werden vielleicht bemerken, daß Manches der Zufall in diesem Trauerspiel regiere, und mindestens wird ihnen die Täuschung Mencias, als Gutierre verstellt erscheint, als unstatthaft bedünken. Auf das erstere ist nichts zu erwiedern, das leztere, die Täuschung, ist tief durchdacht, und mit sinnreicher Kunst durchgeführt. Aber bei der Aufführung mögen sich die Darstellenden wohl hüten, die träumende Haltung Menzia's, und das feine listige Spiel Gutierres nicht unzart zu verletzen, weil darauf Alles beruht. Die schöne Entwicklung des tragischen Knotens läßt sich hier nicht exegetisch entwikkeln und darlegen. Der König (Peter der Grausame, dessen Karakterzeichnung aber hier nicht ihn als solchen darstellt) ist vom Sturm der Leidenschaften aufgeregt. Mencia ist wie Desdemona das Opfer des Scheines; diese schuldlos, jene aber schuldig. Das Ganze beruht auf conventionellen Verhältnissen.*)

---

*) In No. 83 und 84 des Berl. Gesellschafters steht vom H. Professor Gubitz ein sehr interessanter Aufsatz über die

Möchte doch der würdige H. West (Kaiserl. Hoftheater-Sekretair Schreivogel zu Wien) unbekümmert um den Erfolg der mißlingenden Darstellungen, unbekümmert um Urtheile und fade Witzeleien, wie wir sie auch in der Nähe erlebt haben, rüstig wieder an ein Werk Calderons oder Moreto's gehen, und uns auf der Bühne damit beglücken. Als Probe einer trefflich lyrischen Stelle des Westischen Gutierre wollen wir folgende hersetzen:

Don Enrique:

Du edler Reiher, der du aufgeschreckt
Dich himmelwärts erhebst, und meinen Blick
Entschwindend, im Pallast der Sonne schon
Die goldnen Säulen zu berühren wähnst.

Mencia.

Ist's die Natur des Reihers, daß er auf
Zum Himmel fliegt, ein Blitz, mit Federn leicht
Beschwingt, des königlichen Falkens spottend,
Der ihn verfolgt, u. s. w.

Aus allen Landen war schon die Romantik gewichen als sie in Spanien sich noch einmal und zum lezten Strahlenglanze erhoben, der aber auch bald in fernen Leuchtungen verdämmerte. In England hatte der Geist der Romantik seit der Reformation auch wohl frü-

---

Darstellung des D. Gutierres zu Berlin. Niemand, der Freund dramatischer Literatur ist, darf versäumen, ihn zu lesen; denn er enthält gediegene Ansichten so wohl über D. Gutierre selbst, als auch über das Drama überhaupt, und dieser Aufsatz ist das Beste, Gründlichste und Trefflichste, was ich je über Guiterre gelesen. Möchte Gubitz Etwas größeres über Drama uns geben, da in jenem Aufsatze so schöne geistige Funken im reichen Maaße uns begrüßen!

her schon eine andere Gestalt angenommen; drum finden wir ihren Grundton: das Heilige und Religiöse in den Gebilden des Shakspeare's kaum angedeutet, während er bei Calderon (wir reden hauptsächlich von seinem höchsten dramatischen Erzeugnissen, wohin die Autos sacramentales gehören) Alles in Allem war. So nahe sich Shakspeare und Calderon in Hinsicht auf die äußere Form in einigen romantischen Dichtungen stehen, so sind sie wieder durch die ganz verschiedene Ansicht von Welt, Leben und Ewigkeit unendlich von einander getrennt. Der Grundton aller Shakspearschen Dramen ist, wie schon oben bemerkt, Wahrheit und wirkliches Leben in seiner Erfüllung: bei Calderon ist das irdische Leben die Brücke in das Land der Ahnung und Sehnsucht. Jener neigt sich noch zum Theile zur herben Darstellung des alten Schicksals hin; dieser stellt im Hintergrunde die Versöhnung des Irdischen mit dem Himmel auf. Jener ergreift den Menschen und dessen Innerstes in seiner ganzen Tiefe, und zeichnet es wie in plastischen bis in die feinsten Züge vollendeten Umrissen als höchst wahr ab; dieser deutet den Karakter nur im Großen an, mehr aus dem Umkreis nach dem Mittelpunkt hinweisend, ihm ist die Zeichnung mehr ein duftiges Vorschweben der Gestalten, die sich mit ihrem Innern fast außerhalb dem irdischen Leben bewegen; ihr Seyn soll mehr gelebt und gefühlt als angeschaut werden. J e n e m kann die äußere Form nicht das strengste gleiche Richtmaaß für seine wundersam ab- und aufsteigende, oft riesenmäßigen ausdehnenden Gebilde seyn,

die aber für den Geist der jedesmaligen Darstellung tiefkünstlerisch und originell geschaffen sind. Bei Diesem hat der romantische Geist auch die Form ganz durchdrungen, und sie sich zur Blumenkrone geschaffen. Beide sind die kräftigsten und höchsten Heroen aller dramatischen Kunst. Shakspear der eigentliche Äschylos des modernen Schauspiels eröffnet eine neue Bahn der neu sich gestaltenden Zeit; mit Calderon ist das goldene romantische Zeitalter zur höchsten Blüthe gediehen und beschlossen.

Diese zwei großen Dichterheroen, Calderon und Shakspeare schienen mir immer einem Doppelgemälde vergleichbar. Auf der einen Tafel ist eine reiche blumige Landschaft dargestellt. Alles schwimmt noch im Morgenduft; ferne Berge, Thäler und Burgen von einer, blühende Auen, silberne Ströme und Städte mit gothischen Münstern und Thürmen von der andern Seite; in der fernsten Weite des Hintergrundes aber das leisaufwallende Meer. Im Vordergrunde der Landschaft erhebt sich ein goldener Baum, auf dessen grünen Zweigen, mit Blüthen und Früchten geschmückt, liebliche zarte Engelsgestalten wie auf Jacobs Traumleiter auf und nieder steigen, und mit goldenen Äpfeln spielen. Unter den duftigen Zweigen aber hangen silberne Glöckchen, die im wundersamen Einklang fort und fort tönen und klingen, wie von einem leisen elektrischen Zauber berührt. Aus der Mitte des Bildes tritt ein goldengeflügeltes Kind leicht nur an der Erde hinschwebend auf, die Arme ausbreitend nach der Morgenröthe, die am Meereshorizont wie eine Rosenflur heraufblüht.

Auf der zweiten Tafel ist die Szene halb von einem offenen Säulensaale und halb zum Theil aufgerollten Vorhang geschlossen. Man hat durch die hohen Saalfenster eine romantische von blauen lichten Hügeln begränzte Aussicht in's Freie. Vorn im Gemälde, sinnend an eine der Säulen gelehnt, aber mit einem klaren Auge steht ein kräftiger rüstiger Mann, den Blick nach dem geöffneten Vorhang gerichtet. Da stehen in seltsamer Mischung die Bilder des Lebens, Freud' und Leid, Ernst und Scherz mit der Schellenkappe spielend, Feen und Luftgeister, graue düstere Gestalten halb in den Vorhang gehüllt, der das Theilgemälde einrahmt.

Wir wollen jezt noch Einiges über die neuere Geschichte des spanischen Theaters nachfolgen lassen. Canizares fand vielen Beifall mit der neuen Art seiner dramatischen Spiele, die die Spanier Comedias de figuron nannten. Sie sind meist Karrikatur-Gemälde und im Geschmack des Molierschen Pourceeaugnac. Dahin gehören sein Domine Lucas und der Montanez en la corte. Oft schweift der komische Muthwille dieser Komödien bis an die Grenzen des Ungezogenen aus. Die hierauf folgenden sogenannten neueren Komödien waren bald verklungen und vergessen. Ihre Elemente, aus denen sie bestanden, waren das Grotesk-Wunderbare, die ängstlich gesuchten Theater- und Effektstreiche, romanhafte abenteuerliche Frazzen, und ein überzierliches geschnörkeltes Kostum, (comme chez nous in allerneuester Zeit). Auch griff man aus Mangel an neuem gehaltvollen Stücken nach ausheimischen Dra-

men, was aber auch ohne Erfolg blieb. Weil nun so Alles fehl schlug, fielen einige Dichterlinge auf die barroke Idee, das alte spanische Drama nachzuahmen, was ohne Geist und Geschick geschah. Der Styl dieser neu=alten Dramen wurde buntscheckig und das Alltägliche und Gemeine mit dem Hochtradischen seltsam vermischt. Auch auf die Diction wollten sie alle mögliche Marmorglätte verwenden; dies aber erzeugte nur kalte Bewunderung. Somit waren die guten Theater=Direktoren wieder in die Verlegenheit versezt, ihre Schaubühnen den alten dramatischen Ungeheuern (wie sie von den Neulingen genannt wurden) aufs neue zu überlassen.

Auch giebt es eine besondere Gattung von dramatischen Spielen, nehmlich die Loas, eine Art von Prologe, die die Einleitung zum folgenden Schauspiel enthalten, und dann die Zarzuelas, kleine komische Operetten, oder vielmehr kleine prosaische Lustspiele mit in Musik gesezten Arien.

Die Saynetes oder Entremeses*) sind in Spanien sehr beliebt. Ihr Zweck ist, in den Zwischen=Akten die Zuschauer zur Erhohlung von dem labyrinthischen Gewebe des Hauptstücks auf die kleine einfache Intrigue des Zwischenspiels zu lenken, wodurch freilich der Faden der Haupt=Intrigue zerissen wird. Die Saynetes bestehen aus drei Iornadas (Akte). Nach dem ersten

*) Bourgoing II.

Akt des Hauptstücks beginnt der erste Akt der Sayneten, und so fort. Der König oder Ritter, den man eben in der Krone oder im Helm sah, hat oft eine Rolle im Saynet, und spielt sie, um sich die Mühe des Umkleidens zu ersparen, in diesem Kostum wieder weiter fort. Sein Degen und die Schärpe gucken oft unter dem Mantel vor. Nach geendigten lezten Akt des Hauptspiels folgt noch zum Graziale eine Tonadiila, wo Eine Schauspielerin ein witziges Liebesabentheuer zum Besten giebt. Somit geht nun alle Illusion und alles Interesse an dem Hauptstück verloren. Dieses seltsame Gemisch von Mimik, Kostum und abenteuerticher Musik hat einen unwiderstehlichen Reiz für den heutigen Spanier weil dies Alles nazional ist. Zwei gedoppelte Wesen erscheinen zuweilen in diesem Barok=dramatischen Spiel, nehmlich die Majos und Majas, dann die Gitannos und Gitannas.*)

Die Majos sind niedliche Petit=Maitres aus dem Hefen des gemeinen Volks. Man könnte sie Bramarbasse nennen, da ihre prahlerischen Redensarten nnd ihr hochwichtiges Thun aus ihrem Wesen hervorleuchtet. Die aus braunem Zeuge verfertigte Müße dekt halb ihr Gesicht, und hat ein Ansehen von drohendem Ernst. Auch die weiblichen Majas erlauben sich manche Freiheiten in Reden, Gebehrden und Stellungen, und werden, wie einst zu Rom die Pantomimen, auch in häus=

---

*) Bourgoing II.

lichen Zirkeln nachgeahmt. Dies gilt auch von den Gitanos und Gitanas. Außer der szenischen Darstellung sind es die gewöhnlichen Zigeuner, die ihr Wesen mit Wahrsagen treiben. Man giebt ihnen Rollen, die ihrer besonderen Originalität entsprechen.

Die Autos sacramentales (geistliche Schauspiele) sind verbothen. Die Engel und Heiligen, das Laster und die Tugend, wie auch Herr Satanas spielen hier ihre Rollen. Calderon zeigte hierin die ganze Stärke seiner originellen Erfindungskraft und seiner tiefen Fantasie. Auch ähnliche Stücke wie: Los Zelos de san Iosef, la Princesa romana; Virgen y Martyr dürfen nicht öffentlich mehr auf der Bühne erscheinen, so wie der Cain de Catalunna. Der Teufel als Prediger in einer Mönchskutte, auf einem Drachen reitend, giebt dem Asmodie Befehle, predigt darauf die Tugend im Kloster, thut Wunder, quält die Mönche, erschreckt sie durch plötzliche Erscheinungen, und giebt so zu vielen komischen Szenen Anlaß.

Das deutsche Schauspiel.

Es scheint, daß sich das deutsche Schauspiel in den frühesten Zeiten in zwo Sphären bewegt habe, in der weltlichen und geistlichen. Bald nach Errichtung der Klöster hat sich das Drama mit dem andern Überrest von Kunst und Wissenschaft in dieses stille friedliche Asyl gerettet, wo es sich dem religiösen Cultus als geistliches Schauspiel, durch Mönche und Nonnen feierlich dargestellt, in traulicher Innung und heiliger Einfalt anschloß. Vieles in den römisch-katholischen Kirchengebräuchen ist im Geiste der dramatisch-pomphaften Darstellungen. Schon im vierten Jahrhundert, wo sich heidnische Sitte in das Christenthum eingeschlichen hatte, führte man heilige Tänze in den Kirchen auf, welche pantomimisch gewisse Religionsgeheimnisse und Begebenheiten vorstellten.*) Ich selbst erinnere mich

*) Dröseke über die Darst. des Heil. 7.

aus meiner früheren Jugend, die Geburt Christi mit Figuren, die gleich Marionetten beweglich und in Form eines Dialogs vorgestellt, gesehen zu haben. Ein interessantes Document aus den Zeiten der Kindheit dramatischer Kunst sind uns die geistlichen Comödien, welche Roswitha, eine Nonne zu Gandersheim, aus edlem sächsischen Geschlecht entsproßen, um das zehnte Jahrhundert schrieb. Sie sind zwar eine Nachbildung des Terenz, stellen aber den Sieg des Christenthums über das Heidenthum dar. Der Inhalt des lezten Stücks dieser geistlichen Komödien ist folgender: Drei Jungfrauen Fides, Spes und Charitas (Glaube, Hoffnung und Liebe) leiden unter Kaiser Hadrian den Martyrertod. Ihre Mutter Sapientia (Weisheit) die ihre Töchter ermahnt, standhaft den Heldentod zu erdulden, sammelt, balsamirt und beerdigt ihre Gebeine, und stirbt dann selbst im frommen Gebete. Bis in's vierzehnte Jahrhundert sind deutliche Spuren von geistlich-dramatischen Vorstellungen zu verfolgen. Dr. Marx führt in seiner Abhandlung „über die Darstellung des Heiligen" ein merkwürdiges Programm einer geistlichen Vorstellung an, die in den Jahren 1498 und 1506 auf dem Römerberge bei Frankfurth am Main von 250 Personen vier Tage lang jeden Nachmittag aufgeführt, erfolgte.

Dagegen scheinen die weltlich-dramatischen Darstellungen und possenhaften Schwänke nicht minder sehr alt zu seyn. Schon zur Zeit Karls des Großen sollen, nach Gottsched, Schauspiele in altfriesischer Sprache an

seinem Hofe gegeben worden seyn. Auch verbietet eine Verordnung aus den Zeiten der Carolinger die Verkleidungen in Priester- und Mönchshabite. Die Jokulatoren, derer schon im eilften Jahrhundert Erwähnung geschieht, waren Gaukler, die von Hof zu Hof zogen, und bei feierlichen Begebenheiten, bei Trinkgelagen, Gastmahlen und Hochzeiten durch Tanz, Gesang und mimische Spiele die Gesellschaft unterhielten. Das vollständigste dramatische Gedicht aus dem funfzehnten Jahrhundert ist die Apotheose des Pabst Johann VIII. Gedruckt erschien dies Stück schon 1565, zu Eisleben. Ein gewisser Meßpfaff Theodoricus Schernbeck soll es schon im J. 1480 gefertiget haben. Es ist wunderlich, wie man dieses Stück als das erste tragische Schauspiel aufführen kann,*) das grade im Gegentheile die muthwilligste Satyre, und ein ächt tragikomisches Gemälde der Sage von der Päbstin Johanna ist. Die spielenden Personen sind: Lucifer, Universün, Lillis, des Teufels Mutter, Satanas, Spiegelglanz, Federwisch, Simson, vom Teufel besessen, u. s. w. Überhaupt ist das Ganze schlicht, handfest und in holzschnittartiger Manier mit derbem Spaß dargestellt.

Zuweilen ging es bei solchen Gelegenheiten etwas zügellos her wie z. B. bei einer Vorstellung des Königs Salomo und seines Hofes, die in London 1666 bei Anwesenheit des Königs von Dänemark veranstaltet wurde. Da waren die Schauspieler so zierlich

*) Dröseke, 9.

Alle des süssen Weines voll und wußten die Wenigsten, was ihnen zu thun oblag. Die Königin von Sabá stolperte, und warf die Krames, Geeles u. dgl. was sie dem dänischen König darbringen wollte, dem Salomo zu Füßen. Dieser stand auf, mit ihr zu tanzen, fiel aber hin, in die Speisen hinein. Die Belustigung dauerte fort, das Hinfallen und Wegschaffen nahm kein Ende. Reich geschmückt erschienen Glaube Hoffnung und Liebe. Glaube war ohne gute Werke, und wurde in einem betrübten Zustande aus dem Saale geschafft. Hoffnung hoffte blos, daß ihr das Schweigen verziehen würde, denn sie war völlig unverwögend zu sprechen. Liebe allein, machte die Sünden ihrer Schwestern wieder gut: sie überreichte keine Gaben, weil der Känig, wie sie in wohlgesetzten Worten zu verstehen gab, bereits alles besaß. Victoria brachte ihm ein Schwert, und wollte in gereimten Versen ihm Heil und Glük verkünden, aber sie wurde schläfrig und mußte sich entfernen. Der Friede mit dem Öhlzweig hatte so viel Hader und Verdruß in seinem Gefolge zu schlichten, daß er unvermerkt selbst zum Kriege wurde, und das Fest sich höchst unbefriedigend auflößte.*)

Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunders, und auch schon etwas früher kamen die Fastnachtsspiele in Aufnahme, wovon die von Hanns Schnepperer, genannt Rosenblüthe und jene von Hanns Sachs, als die ausgezeichnetesten zu nennen sind. In Ayrers

*) Die Vorzeit III. 3. p. 269.

dramatischen Spielen liegt der erste Keim des nachfolgenden deutschen Singspiels. Hanns Sachs sowohl als der Pegnitzschäfer Johann Klaj, der unter andern auch den Engel-Drachenstreit, das christliche Fafnismal, zur Vorstellung brachte, traten wie die altgriechischen Tragöden selbst mit in ihren Stücken auf. Immer tiefer herab bis zur gemeinsten Bänkelsängerei und zum Marionettenkram sank das deutsche Theater. Schlüßlich traten im siebzehnten Jahrhundert die weinerlichen Waldkomödien und die herzbrechenden Schäferspiele auf.

Erst mit Lessing beginnt eine neue mehr eigenthümliche Bildung der deutschen Bühne. Was früher hinausliegt, gehört zur Antiquität oder, weniges ausgenommen, zur Geschichte der deutschen Nachäfferei.

Lessing hatte bereits schon den wie auf Felsen gebauten Tempel, den man den französischen Götzen in Deutschland errichtete, mit den Simsonsarmen seiner vernichtenden Kritik mächtig erschüttert, und die Schulfüchserei des sogenannten guten Geschmacks aus ihrem heimlichen Neste vertrieben. Da trat Göthe mit seinem Götz auf, und vollendete die von jenem Kritiker begonnene Revolution unserer deutschen Literatur. Freilich entstand darauf die Sturm- und Drangperiode

und die der schwärmerischen Empfindsamkeit. Allein Er selbst heilte bald diese schwindsüchtige Neigung unserer jungen Muse theils durch Satyre, theils aber auch und mehr noch durch den Geist der nachfolgenden kräftigen Gebilde einer Iphigenia und eines Tasso. Lessing hatte schon vielseitig auf Shakespeare aufmerksam gemacht, wodurch Wielands Übersetzung mehr Eingang in Deutschland fand, nachdem auch schon der Nimbus der französischen Spiegelfechterei zerstreut war. Shakespeare's Wirkung auf Göthens Götz ist unverkennbar. Die Composition dieses Drama ist ganz im Geist jenes Dichters, jedoch genialisch übertragen. Götz erregte allgemeines Interesse, und so wurde denn, als auch Werther, Iphigenie, Tasso und Wilhelm Meister nachfolgten, Göthe der eigentliche Centralpunkt der zweiten Wiedergestaltung unserer Poesie. Auch die äußere Form des Dramas war durch Lessings Nathan und durch Göthen's frühere Schauspiele bereits schon begründet, und Schillers Bestreben war, sie bis zur Theorie zu erheben. Auf den Tumult der Ritterschauspiele und auf die empfindsame Periode folgte die Epoche der Erschlaffung, nehmlich das Familiengemälde und das weinerliche Lustspiel, durch die Hauptkoriphäen Iffland und Kotzebue in einem schnell verrauschten Triumpfzuge aufgeführt. Allein die großen Geister Göthe und Schiller, und dann die rüstigen Brüder Schlegel, ersterer mit seinen Werken, lezterer mit dem Bannstrahl der Kritik zerrissen das ephemere Gewebe aus Thränen und Moral. Hier und da spuckt den=

noch das alte Unwesen auf den Brettern, dessen Lichtlein die neufranzösischen Transpositionen matt flackernd erhalten.

Wie man in Göthens geistiger Bildung drei Perioden nehmlich: die sentimental-kräftige, die ideale und die elegante annimmt, so sind auch bei Schiller drei Stufen zu unterscheiden, auf denen sein hochfliegender Geist nach Vollendung rang. Schiller begann seine dichterische Laufbahn mit den schroffen aber genialen Räubern, die nicht wie Götz gegen das Literärisch-Conventionelle, sondern gegen die bestehenden bürgerlichen Verhältnisse gerichtet waren. Dahin gehören auch Fiesko und Kabale und Liebe. Mit Don Carlos beginnt die zweite Bildungs-Ära und schließt mit Wallenstein. Der mächtigfluthende Strom der Fantasie bewegt sich hier ruhiger, in engeren künstlichen Ufern; das Wesen dieser Dramen ist mehr didaktisch und die Diction mehr sentenzenreich und reflectirend. Auf der dritten Stufe streift Schillers glühende Fantasie mit dem Wesen und der Form in beiden Dramen: Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans an die Region der hohen Romantik hin, doch ist Schillers Idee von ihr noch nicht zum Seyn und wahren Leben, wie bei Calderon, verklärt. Sein Schwanken zwischen dem Romantischen und Antiken beurkundeten seine feindlichen Brüder, wo er das heterogene Wesen des Fatums und der Vorsehung vereinen wollte. Diese Verirrung Schillers aus dem Romantisch-Modernen heimatlichen Gebieth in jenes fremde des Antiken

hat es uns dargethan, wie jene alte Zeit so ganz versunken und unserem Innersten entfremdet ist. Alles dessen ungeachtet bleibt Schiller unser erster Tragöde, und kein Dichter außer Shakespeare weiß so tief und so gewaltig Herz und Gemüth zu ergreifen.

Es ist bereits oben nachgewiesen, wie auch in Deutschland lange schon der Geist der wahren Romantik bis auf einen leisen Nachhall verklungen sei. Es ist zwar ein neuerwachtes Regen und Sinnen nach romantischem Wesen und Formen in diesen Tagen nicht zu verkennen, was uns aber kein romantisches Leben schaffen wird. Daß wir noch kein nazionales, viel weniger ein romantisches Schauspiel in seiner wahren Bedeutung besitzen, liegt zum Theile in dem heutigen Zeitgeiste, und mehr noch im deutschen Volkskarakter. Viele deutsche im romantischen Sinne gedichteten Dramen sind nur ein lieblicher Nachgesang und stehen zu dem Romantischen in dem Verhältnisse wie Göthes Iphigenia zu dem Antiken. Das wundersame, tiefen Geist athmende Gebilde desselben Meisters: Faust ist, wie es da steht, noch ein Torso, ohne seinen verklärenden Schluß. Dieses Fragment steht außer allem Verhältnisse zu den übrigen Schöpfungen dieses Dichters so wohl als auch zu allen andern poetischen Erzeugnissen aller Zeiten, und muß von einem andern Standpunkt als nach den Prinzipien dramatischer Kunst beurtheilt werden.

Wie in Ariostos und Tassos Werken noch einmal der Geist des Mittelalters mit dem lezten Strahlenglanze in Italien aufblizte, so ging im Anfange dieses

Jahrhunderts zum ersten = und vielleicht zum lezten Male das Zauberbild der Romantik im Gemüthe unseres Tieks auf. So tief und rein hat noch kein deutscher Dichter romantisches Seyn und Leben nachgefühlt als dieser fantasiereiche Sänger, dessen Dichtungstrahl gleichsam im Prisma der tiefsten Begeisterung und der Fantasie gebrochen, sich zum lieblichsten Farbenbild gestaltet. Der Grundzug seiner Poesie ist die Sehnsucht nach dem Urquell aller Poesie, der Mythe und Fabel. Seinen Fantasiegebilden stehen Genoveva und Octavian und in lezteren vorzüglich der Aufzug der Romanze als leuchtende Gestirne voran. Unter Tiecks humoristischen Dramen wollen wir nur Zerbino, wo die prosaische Ansicht der Poesie mit der Flammenruthe des Witzes gezüchtiget wird, und dann noch den gestiefelten Kater nennen, wo das liebe Kind Fabel von den Genien aristophanischer Laune begleitet, mit dem Publikum des heutigen Theaters gar ein muthwillig Spiel treibt. Fortunat ist in seinen komischen Parthien vortrefflich.

Was die beiden Dioskuren Schlegel für Kunst und Kritik gethan und im Vereine mit Tieck, Novalis und ihren Freunden geschaffen, liegt theils noch als Saame ausgestreut, theils ist es schon zur Frucht gereift. In Beziehung auf unsere Abhandlung wollen wir nur das dramatische Gedicht: Alarcos von F. v. Schlegel nennen, indem der Geist des Äschylos im Duft romantischer Blüthen lebt und webt.

Zu den romantisch-dramatischen Gebilden in nordischer Form sind die Heldenspiele unseres ritterlichen Sängers Fouqué zu rechnen. Ganz im Geiste und in der Gestalt seines Sigurd's führt uns der Dichter diese Riesenbilder der skandinavischen Edda vor. Heldenspiele nennt sie der deutsche Skalde, und wir dürfen demnach an diesen Spielen, obschon sie in dramatischer Form verfaßt sind, eben nicht die strengsten Forderungen des Dramas vielweniger jene des heutigen Theaters thun. Sie bewegen sich ihrem Stoffe gemäß in freieren Gränzen, und viele Szenen sind einzeln stehende Bilder mit eignen Rahmen, oft nur in loser Verbindung mit dem Hauptbilde. Einfach ist der Stoff; meist nach der Edda und Volsungen-Saga, aus dem der Dichter mit Geist und Fantasie seine Gebilde gestaltet hat. Wie nun dies so schön und täuschend und doch so wahr geworden, wie zulezt das Mächtige der tragischen Handlung im Rosenlichte des aufgehenden Morgens sich verklärt, indem die Leiden wie in einem Schwanengesange enden, und ferne Geistertöne überirrdischer Versöhnung herüber klingen: dies exegetisch auszubreiten, hieße eine Blume zerstücken, um ihren innersten Kelch aufzuschließen. Ein hoher altnordischer Geist weht durch die ganze Dichtung in den wundersamen Gestalten. Die Karaktere, sind bald erhaben, ritterlich, zart und gemüthlich, bald riesenhaft grotesk und schauerlich. Wie die gigantischen Thäler und Berge im Norden schreiten die Heldenbilder; wie der geheimnisvolle Nebelhimmel des Nordens wandeln die Geisterriesen mit furchtbarem Trit-

te einher. Die Sprache dieser Dramen bewegt sich bald einem Waldstrom ähnlich über schroffe Felsabhänge rauschend, bald wie ein Wiesenbach unter Blumen und Blüthen mit leichtem Assonanz und Aliterations-Spiele tändelnd.

Beide, Tieck und Fouqué, wie nicht Göthe minder hätten uns ein nazionales Schauspiel mit ihren dichterischen Anlagen wohl schaffen können, wenn sie ihre Dichtungen mehr der theatralischen Form hätten anschmiegen wollen. Doch scheint ihnen mehr an der dramatischen als an der heutigen theatralischen Form zu liegen: denn sie glauben nehmlich, es darf dramatische Werke geben, die gleich mit der Absicht gedichtet werden, nichts mit unserer wirklichen Bühne zu thun zu haben, die aber die dialogische und szenische Form ergreifen, um etwas dem Gemüthe in künstlerischer Einheit hinzustellen, was sich in keiner anderen Form aussprechen läßt. Man müsse niemals vergessen, daß das wirkliche Theater auch in seiner allerbesten Verfassung wenig mit unserem Leben und unserer Zeit zusammen hängt, daß diese sich in jedem dort aufgeführten Kunstwerke spiegeln sollen, und daß also eine für sich gehende von der umgebenden Welt losgerissene Poesie dort nicht hin gehört, weil sie so weder verstanden, noch eigentlich wirklich dargestellt werden könne.

Noch müssen wir hier des einst so hoch gepriesenen, jezt wie es scheint halb vergessenen Werners ge-

denken. Was ihm den Norden entfremdete ist theils seine Mystik, die oft freilich nur gar zu gesucht in seinen Dramen herrschte, theils sein Religions-Wechsel. Was die Mystick betrifft, so war es eine gewisse Sekte Klärlinge (so genannt im Gegensatze der Finsterlinge) die ihr tiefsinniges Spiel von einer schiefen Seite ansahen, und darinn Ärgernis fanden. — Aber ist denn nicht der tiefe dunkle Hintergrund unseres Wissens, ja unserer Philosophie auch Mystizismus, oder doch Mysterie heiliger Ahnung? Und ist nicht auch Romantik ihrem Wesen nach wahrhaft mystisch? Calderon und Dante sind dafür gewaltige Gewährsmänner. — Für das mislungenste der Wernerschen Dramen kann man wohl mit dem Verfasser selbst seinen Martin Luther halten, für das Beste hingegen sein Kunegunde, dessen der persönliche Haß gegen den Dichter kaum mit Einer Stimme nach ihrer Erscheinung erwähnte. Der innere Gehalt so wie die äußere schöne Form jenes romantischen Schauspiels sind vortrefflich und gediegen. Außer den Söhnen des Thales ist auch die Tragödie: Der vier und zwanzigste Februar ein in seiner Art vollendetes Drama, in einem einfachen großartigen Style, ein Muster für das bürgerliche Trauerspiel. Man vergleiche damit die Nachahmung des Müllnerschen Februar's, die nun gar in ihrer geänderten Gestalt (sie heißt jezt Wahn) aus einem traurigen ein zufälliges Spiel geworden.

Schlüßlich wollen wir noch statt einer Nämie der drei für die Kunst allzu früh hingeschiedenen hoffnungs-

vollen Dichter, Körner, Heinrich von Collin und Heinrich von Kleist in treuherziger Erinnerung gedenken, was sie uns kaum erst in der Blüthe ihres Lebens schon gewesen und noch hätten werden können. Wenn auch die Dramen des Lezteren mit Hinsicht auf ihre äußere Form nicht immer tadellos sind, und ihnen mehr oder minder die gedrängte drastische Kraft zur theatralischen Darstellung fehlt, so schließen sie dagegen andere überwiegende große Vorzüge in sich, nehmlich: eine reiche eigenthümliche Erfindungsgabe, eine kühne sichere Zeichnung der Karaktere, und eine Leben= und Blüthenfülle in den frischen Gestalten seiner regen Fantasie, und seines zarten poetischen Gefühls. Collins Geist hatte sich am Urquell der Antike gestärkt und berauscht, und seine dramatische Gebilde Regulus, Coriolan, Polyxene und Balboa sind mit Anmuth tragischer Würde und edler Einfachheit, mit Wahrheit und Haltung in der Karakteristik, und in der äußerem Form mit einem reinen hohen Styl ausgerüstet. Sein gemüthlicher Bruder, Matth. v. Collin hat noch seine dramatische Bahn nicht vollendet, und wir haben noch manches Treffliche von ihm zu erwarten.

Fast dürfte es scheinen, daß seit 1810 mit dem Cyklus obiger Dichterheroen die deutsche dramatische Literatur beschlossen sei, wenn wir unsere Hofnungen nicht auf die Zukunft richten wollen. Schiller ist todt; Göthe hat dem Theater Lebewohl gesagt, Tieck die Schlegels und Werner haben sich zurück gezogen. Nun sind auf drei Dramatiker Öhlenschläger, Müllner

und Kotzebue*) unsere ungemessenen Forderungen für die Schaubühne beschränkt. Mit nicht gewöhnlichen Erwartungen trat Müllner mit seiner Schuld auf, die nach dem langen Solstitium in der dramatischen Literatur von ganz Deutschland mit gebührlicher Achtung aufgenommen wurde. Wenn auch gegen die innere Anlage, und mehr noch gegen den eigentlichen tragischen Unterbau dieser Tragödie noch Manches tadelnd zu erinnern wäre, so besitzt sie doch in dem Zauber ihrer äußeren Form einen mächtigen Talisman, mit dem sie viel auf unserer Bühne bewirkte. Müllners zweites Drama: König Yngurd steht in Rüksicht seines inneren und äußeren Gehalts tief unter der Schuld, und außerdem, daß diese Tragödie viele Reminiscenzen großer Authoritäten enthält, ist sie auch aller Nazionalität ganz und gar entfremdet. Überdieß scheint dieses Stück mit dem inneren Zwiespalt geschrieben zu seyn, ob es für den Leser oder für das schaulustige Publikum bestimmt seyn soll. Wie aber in aller Welt mag es mit der Grundlage dieses Dramas beschaffen seyn, wenn unbeschadet dem Ganzen (wie der Verf. meint) ein Fünftheil der Zeit und fünf Personen erspart werden können? Mit Einem hat uns der Verf. in jener Tragödie verschont, nehmlich: mit seinem so genannten Schicksal, denn weder eine Vorsehung leuchtet hin-

*) Dies ist noch vor seinem Tode geschrieben, so wie die folgende Karakteristik seiner Dramen.

durch, noch steht außerhalb das alte Fatum, sondern das Verhängnis ist allein in die Brust der freilich viel schwankenden Gestalten geschrieben.

Über Müllners neuestes Trauerspiel; Die Albanaserinn haben wir zwei sich ganz widersprechende Berichte gelesen, und erst nach der Darstellung auf mehreren Bühnen wird sich beurtheilen lassen, in wie fern die eine wahr und die andere lügenhaft ist. Möchte sich nur der wackere Dichter von allen literarischen Fehden und allen Rezensionen, an denen er Zeit und Kraft vergeudet, zurückziehen, um sein schönes Talent ausschließend nur der tragischen Muse zu weihen!

So ist denn auch in Öhlenschlägers Dramen ein Sinken von ihrer ersten Höhe deutlich zu bemerken. Wenn auch kein Drama dieses Dichters, wie jüngst erst ein sinnreicher Kunstrichter bemerkte, ein eigentliches Kunstwerk im dramatischen Sinne ist, so hat doch Correggio besonders aber Axel und Walburg ganz vorzügliche dramatische und lyrische Schönheiten. Aber nun dagegen seine Ludlams-Höhle! Schon der Stoff, aus zwei verschiedenen Mährchen genommen, theilt das Ganze in ein zwiefaches Gemälde, was der angehängte Schluß als fünftes Rad am Wagen sehr gründlich darthut. Überdies ist dies Drama als Mährchen viel zu tragisch behandelt. Das Mährchen will, wenn es die dramatische Illusion fortwährend rege erhalten soll, sehr zart und schonend in seinen Gränzen behandelt seyn. Die baroke Mischung des Komischen und Tragischen ist dem Mährchen allerdings nicht fremd, allein

dieser John Bull, so sehr er ein treffliches Nachbild des Shakespears seyn mag; ist ihm doch gewaltsam aufgepfropft. Auch die fatale Geldangelegenheit vernichtet den schönen zarten Traum des Mährchens, und es wird wie Corregio von der schweren Last des unpoetischen Mammons erdrückt.

Nur der dritte Dramatiker, der eigentliche Choriphäe des deutschen Theaters August von Kotzebue blieb von seinem ersten Auftritte an sich immer gleich und treu, das heißt: wie die ewig zeugende und säugende Isis immer fruchtbar in Erfindung uud Erzeugung seiner dramatischen Spiele; immer leicht und gehaltlos, witzig und fade in Sprache und Situation; gewandt und geübt in theatralischer Behandlung der gewählten Stoffe, nicht minder wohlerfahren in der Szenerie und Effektenmacherei; dagegen aber auch schlüpfrig bis zur Obscenität, sentimental bis zum rührigen Eckel, gleisnerisch und überredend mit heuchlerischer Sophistik. Kotzebue kannte ganz genau die Elemente des Theater-Publikums, das er sich nach eignen Kunstmaximen erzog und anbildete. Auch wußte er stäts den Silberblick des momentanen Zeitgeistes zu erfassen, und für sein theatralisches Interesse geschickt zu benutzen. Es ist kaum zu übersehen, was Kotzebue durch seine sittliche Freigeisterei nachtheilig gewirkt und den aufkeimenden besseren Geschmack an Werken von ästhetischem Gehalt durch seine Farçen und Rührspiele nicht nur nieder hielt, sondern auch untergrub. Wir wollen hier nur auf die eine dramatische Mißgeburt den Rehbock hindeuten, diesen theatralischen Sündenbock,

wo die Achtung für weibliche Zartheit so grob verlezt ist. Welches Mädchen, oder welche Frau von reinem Herzen könnte wohl ohne tiefe Schaam diese frivole sündliche Ausgeburt vorgestellt sehen?! Und dennoch treibt sich dieser stinkende Bock noch hie und da auf den Brettern der Bühne herum. Seine sentimentalen Rühr- und Trauerspiele sind noch bei seinen Lebzeiten im Strome der Zeit untergegangen. Seine historischen Dramen, besonders jene, die in der Zeit des Mittelalters spielen, haben ihren richtigsten Maaßstab an der berüchtigten Reichsgeschichte desselben Verfassers gefunden. – Wenn ihn sein Biograph den deutschen Voltair nennt, so haben wir dagegen besonders was das sittliche Gefühl betrifft, gar nichts einzuwenden, auch wollen wir eingestehen, daß er dem Euripides an der dunklen Kehrseite gleicht, aber entschieden müssen wir bestreiten: „daß Kotzebue ein bedeutendes Talent für ro„mantische Dramen besitze." Das sollte doch von jenen romantischen Frazzen aus unserer Ansicht von Romantik und wie wir sie aufgestellt haben, sehr schwer aufzudringen seyn!

Jezt, nachdem sich die jüngere deutsche Muse an den französischen Libertinismus ergözt, in dem italischen Sangesborn berauscht, und an den englischen Meisterwerken gestärkt hatte, jezt will sie noch von dem spanischen Feuerweine nippen, und Sinn und Geist entzünden lassen, um sich dann wieder mit dem Eise der nordischen Mähre und Dichtung zu kühlen und zu erfrischen. Aber all die südlichen Orangeblüthen bringen uns keinen neu-

en Frühling in die Deutschen Lande; sie hemmen nur gewaltsam aufgepfropft, die Blüthe des deutschen Eichenbaumes. Der Grundstoff der romantischen Zeit, und vor allem jene Centralsonne, innere Religion, fehlen. Soll denn aber aus dem Verein des nordischen Grundwesens, des deutschen Geistes mit der Poesie der Liebe ein Drittes in einer neuen Lebens- und Dichtungsform hervorgehen, so wird es ein von der alten Romantik ganz Verschiedenes seyn müssen. Doch jezt und lange noch wird von jener Mischung ein Nachgesang, eine Sehnsucht nach der entflohenen Zeit bleiben, bis der deutsche Geist nach solchen Wehen ein Kind gebiert, das von seiner ächten Abstammung Zeugnis geben kann.

So finden wir denn auch diese seltsame Mischung des Ausheimischen und Fremdartigen mit dem wenigen Eigenthümlich-Deutschen sich wirren und drehen auf unseren Bühnen. Zwei Sphären sind es hauptsächlich in denen sich unsere neuesten Dramen bewegen: das wirkliche, bürgerliche Leben, oder eine theatralisirte Begebenheit aus der — wie sie sie nennen — romantischen Welt. Dort winkt zum Theil noch die Gallomanie herüber, hier ein verkehrter überromantischer Sinn, der Alles in eine fade Ziererei verflächt. Eine neue romantisirende Raserei führt uns auch neue Schicksalstragödien vor, ein wahres Heidenthum des Herzens und Geistes beurkundend.

Unser heutiges Lustspiel ist seit Kotzebues Tode seinem Banquerotte sehr nahe. Dieser dramatische Dich-

ter war, wie wir oben bemerkten, immer neu und viel gestaltig in der Erfindung seiner Lustspiele. Einige derselben wie die Pagenstreiche, die deutschen Kleinstädter, das Taschenbuch u. m. a. dürften sich noch lange auf dem Repertoir der deutschen Bühnen erhalten, da durch sie eine reiche Ader des Witzes in der Darstellung der Karaktere und Situationen fließt. Theils näher, theils entfernter, stehen um ihn Müllner (vorzüglich die Vertrauten und die großen Kinder; die Stoffe dieser Lustspiele, wenn auch nach französischen Originalen, sind doch mit viel Geist und Talent behandelt) Salice-Contessa (das treffliche Räthsel) Kurländer, Weissenthurn, Gubitz, Steigentesch, Castelli, Th. Hell, Heun freilich minder schöpferisch und reichhaltig an Stoff und Gestaltung wie jener Tausendkünstler. Für die Posse sowohl als auch für das Lustspiel hat der wackere Julius von Voß manches Gute geliefert, und mehr noch können wir bei seinem reichen bildsamen Talente für die Zukunft erwarten. Im Grotesk-Komischen ist Bäuerle in unseren neuesten Tagen noch unübertroffen geblieben. Sein Staberl, und seine Prima Donna sind hochkomische Originalien, und werden es noch mehr durch die geniale Darstellung eines Schmelka oder J. Schuster. Sind auch der Stoff, die Begebenheit und andere Nebenbeziehungen mehr lokal, so sind hinwieder die Karaktere mit einer Keckheit und Wahrheit in Zeichnunng und Farben entworfen, wie sie nur irgend einem dramatisch-satyrischen Hogarth oder Breughel ge-

lungen sind. Im Norden von Deutschland sind seine theatralischen Gebilde wenig oder gar nicht bekannt, da sie der dortigen Denk= und Sinnesart, wie auch dem nazionalen Karakter entfremdet sind.

Wenn wir von der Höhe der deutschen Literatur, die sie beinah in einem halben Jahrhundert mit Riesenschritten erstiegen, einen Blick auf die geistigen Spiele des Witzes werfen, finden wir noch immer bewährt die alte treffliche Bemerkung, daß die deutsche Muse an Erzeugnissen der Art arm sei; denn der tragische Ernst des Deutschen verscheuche, was nur in tändelnder Bewegung des Geistes lebt und webt. Wohl herrlich ist es und gehaltvoll und reich an innerem Leben, was aus der Tiefe des deutschen Gemüths hervorging in Wissenschaft und Kunst, und so schmiegte sich denn die deutsche Poesie, als sie sich all der fremden Formen und Banden entäußert hatte, aus inniger Verwandschaft dem Geist der Romantik an, sie mochte aus dem fantastischen Norden, oder aus dem geistreichen Süden die herrlichen Blüthen herüber neigen. Aber die sinnigen Spiele des treffenden Witzes, die wie der Geist Gottes leichthin zwischen Himmel und Erde schweben, diese zartesten Gebilde wollten der Dichtkunst deutscher Art nicht ganz gelingen, und es schien als hielte eben jener tiefe Ernst ihren ätherisch=leichten Aufflug nieder. Zwar versuchten sie hier und da die Schwingen zu regen; aber der Aufschwung war nur horizontal und nach Einer Richtung genommen. In den Werken unsers genialen Jean Paul's blitzen reiche Funken des gediegensten Witzes

und Humors auf, aber sie sind nicht in Einen Brennpunkt gesammelt, um volle Wirkung zu thun. Selbst der brittische Humor, der sich doch so sehr dem tiefen Ernste hinneigt, wurde nicht einmal erreicht, und Shakspeare, dieser hohe gewaltige Pilaster rükte mehr und mehr in eine ideale Ferne, so sehr auch unser Göthe in seinem humoristischen Darstelluugen ihm nachzustreben sann!

Wenn wir sonach manche unserer komischen Kunstwerke mit kritischem Geiste durchschauen, ergebt sich wohl nicht selten, daß in ihnen mehr aber minder das Ernste vorwaltend herrsche, und demnach wäre die Bemerkung nicht mehr so paradox, daß im Komischen ein Tragischer Zug liege. Immer dreht sich unser Lustspiel in den engen Gränzen der Bürgerlichkeit herum, eben weil wir es nicht all dem grämlichen Ernste der Convenienz entreissend auf die Seite des idealen Lebens rücken, um es da freier und lebendiger spielen und schaffen zu lassen. Zwar ist für das Lustspiel immer und zu allen Zeiten die häusliche Sphäre angewiesen, aber dennoch soll sich das komisch dargestellte bürgerliche Leben in einem gewissen idealen Wiederschein alspiegeln, ohne daß dadurch die Individualität das Karakteristikon des Lustspiels verloren geht. Wir berufen uns hier auf Aristophanes, Moliere und Shakespeare. Beschränkt sich das Lustspiel nur allein auf die prosaische Seite des bürgerlichen Lebens, so ist es eine Ephemere in dem Zeittheile, worin es geboren, alle Zeichen seiner Herkunft an sich tragend. Die Original-komischen Kunstgelilde eines Aristophanes, eines Cervantes und Shakespeare's, in wel-

cher abgeschlaffenen Formen liegen sie vor uns! — Ob je unter dem deutschen Himmel, sich jene zarte Mimose sich aufschließen werde, ist eine Frage, die wohl sehr schwer zu beantworten seyn dürfte. Wenn wir jedoch annehmen, daß wahrer Komus nur die Blüthenkrone geistiger Ausbildung ist, so müssen wir denn auch eingestehen, daß eben jener Komus der Schlußstein sei auf der geistigen Höhe, auf die sich ein oder das andere Volk zu einer oder der andern Zeit schwingt, vom Gipfel der Vollendung die Stufen wieder hinunter steigend. Und wenn dem so ist, möchten wir da in bescheidener Demuth nicht wünschen wollen, es sei uns jenes goldene Zeitalter noch etwas ferner, als es unser eitle Stolz izt gestehen will, auf daß wir nicht auf einen Theil der herlichsten Geisteserzeugnisse — wir meinen auf wahre Komik — für immer verzichten, die wohl hier und da eine edle Blüthe getrieben, aber auch ohne reiche Früchte verschwanden?

Wohl wäre der Schluß falsch, wenn wir annehmen wollten, daß, da wir noch kein nazionales Schauspiel haben, wir daher auch kein Lustspiel je als gediegen, vollendet und als klassisch aufstellen werden; denn könnte sich nicht wie bei den Griechen das Lustspiel mit dem Trauerspiel zu gleicher Zeit auf gleiche Höhe erheben? Auch nicht an wahrhaft komischen nazionalen Stoffen fehlt es, denn Kotzebue und andre Lustspieldichter liefern den Gegenbeweiß, sondern es fehlt hauptsächlich an einem dramatischen Genie, das die Gattung dieser Poesie in Deutschland begründete. Ein Lustspiel

in Prosa ist oft im Zeitraum von wenigen Stunden, wie Sessas geniales Lustspiel: Unser Verkehr, geschrieben, aber was so schnell und so leicht erzeugt ist, hat das Schicksal der Eintagsfliege. Ein Lustspiel höherer Art ist nicht minder so schwer als ein Trauerspiel zu verfassen. In diesem wirkt, abgesehen von seiner äußeren Form schon der tragische Gehalt seiner Handlung. Im Lustspiel muß der Dichter den leichten Stoff durch äußere Form decken und tragen; er ist hier das schaffende und erhaltende Prinzip seiner Gestaltenwelt. Dort herrscht das Gefühl und die Vernunft; hier der Verstand und die klare Ansicht der Welt. Dort wird die Freiheit des Gemüths oft künstlich aufgehoben, indem die Seele durch Mitleid oder Schrecken über die ruhige Ansicht hinaus gerissen wird; hier darf nie die Freiheit des Gemüths auch nur scheinbar aufgehoben werden. Dort wird der tragische Dichter vom Stoffe beherrscht, hier beherrscht ihn der komische Dichter. Hieraus leuchtet die Nothwendigkeit einer strengeren Sorgfalt auf die äußere Gestalt des Lustspils von selbst ein. In unseren meisten Lustspiel-artigen Gebilden, zumeist in den prosaischen läßt der Dichter siner Schreibsucht allzu sehr den Zügel schießen, wo hingegen mancher witzige Einfall nicht in die Breite sich ausdehnend, in einer schöneren Fassung als Juwel glänzen würde. Das Lustspiel ist doch eins der liebsten Kindr der Mutter Poesie, warum soll denn dieses grade ungeschmückt und unbegabt, ja stiefmütterlich hinaus in die Welt gestoßen werden. Aber das liebe Kind muß nicht im

Gängelbande der französischen Alexandriner geleitet, oder in den Schnürleib künstlicher Formen gepreßt werden, denn dadurch verliert es seine Beweglichkeit und freie Regsamkeit, und wird gar zu zahm, und seine Witzfunken werden im nassen Schwamme aufgefangen. Der leichte fünffüßige, ohne strengen Rythmus gehaltene, nur in den höchstkomischen Parthieen gereimte Jambus scheint uns die angemessenste Versart für das Lustspiel zu seyn, da sie nicht den freien Ausdruck beschränkt wohl aber der prosaischen Weitschweifigkeit Gränzen sezt.

Wenden wir nun den Blick auf unsere deutschen Bühnen so finden wir sie, scharf in's Auge gefaßt, so gestaltet, daß sie bereits einige mehr einige minder wahre Fix- und Nebelsterne am artistischen Himmel, oder vielmehr stehende Typen geworden sind. Nur sehr wenige und unter diesen vorzüglich die Berliner Bühne sind davon ausgenommen, wo die dramatische Kunst noch eine Freistätte findet. In dem dreifachen Zeitraume eines Decenniums ist gar nicht daran zu denken, daß sich die heutigen Modeformen auch nur in etwas ändern sollten, nein! noch tiefer müssen sie bis zu einer förmlichen Zeitvertreibsanstalt, von der sich schon hier und da Zeichen blicken lassen, herabsinken; denn diese Misere unserer Bühnen ist so tief mit ihrem ganzen Wesen verwachsen, daß das Übel nur ein anderer Zeitgeist oder ein kathegorischer Imperativ von Oben, indem er durch reichliche Spende die Privat-Bühne zur Staats-Anstalt erhebt, aus dem Grund zu heilen vermag. Zu dem Verfall der Bühne tragen die Dramaturgen das

Meiste bei, und schaden durch ihre verworrene Ansichten durch ihre finanzielle Rücksichten sowohl dem Interesse der dramatischen Kunst als auch dem Geschmacke des Volks. In welchem mißlichen traurigen Verhältnisse der dramatische Dichter zur heutigen Bühnenführung steht, könnte der Verfasser merkwürdige Thatsachen anführen, die er durch Kabale, Scheelsucht und Verfolgung erfahren mußte; doch hiezu wird sich irgendwo anders eine schickliche Gelegenheit darbieten. Wenn es auch eben nicht sehr ruhmvoll seyn mag, mit den Ausgeburten des heutigen Bühnen-Repertoirs auf den Brettern zu rivalisiren, da sich jezt alles Dichtervolk dorthin drängt, und wär es auch nur mit einem so genannten ledernen Prolog: so ist es doch andrer Seits für den jungen Dichter sehr wünschenswerth, wenn er seinen ersten Versuch durch eignes Anschauen bei der Darstellung kritisiren kann.

Zu den Bühnenneuigkeiten, die jüngst ihr Wesen auf den Bühnen trieben, gehört die Eumenide Ahnfrau. Dieses Drama ist ein bunter blumenreicher Teppich, dessen innerstes Gewebe mit glänzenden Goldfäden übersponnen ist. Werden nun diese Fäden zerlegt und getrennt, sieht man hinter ihnen aus einer hohlen Nische das Medusenhaupt, jenes schlangenhaarige Scheusal, hervorgrinsen. In dem finstern sternenlosen Hintergrunde liegt wie bei seinem Protyp, der Schuld, die Sünde als leitendes tragisches Fatum. Jene, die diese Tragödie bis zur Höhe eines unvergleichlichen Kunstwerks hinaufrückten, mögen es einst vor dem Richterstuhle der

tragischen Kritik verantworten. Wenn man die Grundidee des Ganzen auffaßt, und hört denn am Schluße des gräßlichen Schauerspiels die lezten Worte der Ahnfrau, wie wird man da überrascht, da sie so im schreiendsten Gegensatz zur Idee des Ganzen stehen! Die theatralische Behandlung dieses Gespensterstoffes ist allerdings gelungen zu nennen; die leicht sich bewegende bilderreiche Diction mußte natürlich allgemein ansprechen, zumal jezt, da so viel Mattes und Fades anf den Bühnen rumort. Hiezu kam noch das Geisterhafte, das immer unser Gemüth gefangen nimmt, wenn auch damit einige wohl studirte Knalleffekte verbunden sind.

Grillparzers zweite Tragödie Sappho wurde noch mit rauschenderem Beifall auf die Bühne grbracht was sie denn anch verdient, zumal, wenn man sie unseren jetzigen Ephemeren Trauerspiele genannt, entgegenstellt. Wir kennen nun bereits zwei Tragödien dieses trefflichen Dichters, und vorzüglich beurkundet sein zweites tragisches Gebilde den Fortschritt in der Geistesbildung so wie das dramatische Talent des Verfassers, das sich jezt schon an jenen beiden Dramen mit einiger Bestimmtheit messen läßt. Die beifälligste Aufmunterung ward dem braven Dichter von vielen Seiten her, und das ist die Sonne in dessen mildem Strahle sich die Blüthe jeder Kunst entknospen mag; doch kann die allgemeine plausible Aufnahme eines Werkes im großen Publikum kein Richtmaaß für den strengen Kunstrichter seyn. Das vox populi vox Dei ist in Kunstsachen nur mit großer Einschränkung anzunehmen, und kann

nie ein gültiger Beweiß für den inneren hohen Werth einer Tragödie oder überhaupt eines Kunstwerks seyn. Denn wo käme der großen Masse der tiefe Kunstsinn und das reife gebildete Kunsturtheil her? Der große Haufe wird ewig geleitet und bestimmt durch das Sinnliche und durch imponirende Massen, und kann nie und nimmer Bürge seyn für den Werth eines in höchster Begeisterung empfangenen und dargestellten Kunstideals. Dieses große Publikum, das so sehr in Gesinnung und Schaulust wechselt, ist nur oft gar zu undankbar für die Gaben, die ihm der Dichter dargebracht und geweiht und wirft sie, wenn es sich an ihnen sattsam erlustigte, endlich wie ein Kind seinen Spieltrödel von sich. — Sappho steht so wohl in Hinsicht seiner äußeren Gestaltung, mit den reichen Bildern und Blüthen zartsinnigster Poesie ausgeschmückt als auch an tragischen Gehalte dem ersten Drama desselben Verfassers weit voraus, obschon sie sich noch nicht auf den Cothurn, auf den eigentlichen tragischen Höhepunkt erhebt. Vorzüglich hat Sappho in theatralischer Hinsicht glänzende Vorzüge, und stellt sich unserer Fantasie als ein einfaches in sich geschlossenes Ganzes dar, leichthin nur schwebend über den Untiefen eines zerreissenden unergründlichen Pathos. Sie ist gleichsam nur eine Trauer- und Wehmuthkündende Halzyone am Ufer des brandenden Meeres, das mächtig im Sturmgebraus der tragischen Elemente aufwallt, und in dem ein Ödipus Makbeth oder Lear im furchtbaren Kampfe ringend untergehen. Das tragische Schicksal ist hier nur wenig wirksam, kaum

merkbar. Das Spiel der Begebenheiten*) schürzt den Knoten, der endlich durch den freien Entschluß Sapphos gelöst, und so die Handlung ihrem Ziele näher gebracht wird. Fassen wir aber diese Tragödie in ihrem innersten Gewebe auf, so finden wir, daß ihr eigentliche tragische Tiefe, Hoheit und Adel der Gesinnungen, innere Größe und Wahrheit der Karaktere fehlt. Auch Sappho ist so wie sie der Dichter uns zeichnet, nicht geeignet unsre Theilnahme und Rührung fest zu halten, ja sie wird uns so gar bis gegen den Schluß hin gleichgültig, da unser regeres Interesse das liebende Paar nur zu viel als sich gebührt und die Einheit der Handlung und der Hauptkarakter es gestattet, auf sich zieht: vielmehr liegt in der Stellung der Sappho zu Phaon fast etwas Komisches, das gleichsam den Keim einer Travestie in sich trägt, und sich gleich vorn herein überall in die tragischen Situationen einmischt. Besonders steigert sich dies Gefühl in der Szene mit der Rose, wo Sappho bei ihrer zufälligen Erscheinung in einen komischen Contrast mit dem verliebten Paare tritt. Die Karakterzeichnung an Phaon ist wohl die mißlungenste; sei er auch die Schattenseite des tragischen Bildes, so fehlt ihm auch von dieser Ansicht aus Wahrheit und Bestimmtheit; man kann es sich nicht verhehlen: daß es ein miserabler

*) z. B. da, wo Phaon unvermuthet erscheint und den Dolch der Sappho entringt; sei auch Phaons Erscheinung nicht gradehin Zufall, so ist sie doch keinesweges motivirte Handlung.

Mensch ist. Daß Sappho, wir meinen die hochgepriesene heilig-begeisterte Dichter-Heroine, um eines solchen Undankbaren willen ihres Herzens Flammen in den Wasserwogen löschen kann! Auch Melitta wankt nachdem ihr „die Binde vom Haupte gefallen" indeß möchte sie in allegorischer Beziehung im Gegensatze zu Sapphos Dichter- und Liebesgluth und zu Phaons geruhigem Weltsinn ein treues Bild einfacher zarter Natürlichkeit seyn. Nicht zu gedenken, daß diese Tragödie auch nur entfernt ein Nachgesang sei des altgriechischen Dramas, wie Göthes Iphigenia oder Schlegels Ion; nein! sie ist ganz in moderner sentimentaler Sinn- und Denkweise gedichtet. Durch manche breite Erzählungen und durch das Ausspinnen dichterischer Ideen hinkt die Handlung hier und da, wofür die blühende bilderreiche Sprache nicht genügend entschädigt. Der fünfte Akt, und insbesondere der dritte Auftritt dürfte wohl die Krone des Ganzen in dramatischer Rücksicht seyn; die folgende Szene wirkt schon wieder durch das Episch-lyrische etwas retardirend. In der sechsten Szene tritt nun Sappho mit sich und ihrem Herzen ausgesöhnt mit einem verklärten Gefühle von Ruhe und stiller Todeslust auf, und im lezten Monolog brennt noch einmal ihre Dichtergluth in Flammen auf. — Wohl dürfen wir hoffen, daß der reichbegabte Dichter noch Etwas Vorzügliches und Vollendetes in dramatischer Kunst schaffen wird, wozu er mehr als irgend Einer in unserer sich gestaltenden Zeit berufen scheint.

Ein anderes großes Brillant-Feuerwerk-Stück zog das schaulustige Publikum mit unwiderstehlichem Reize und mit aller magischen Gewalt an. Es ist das große Zauberpracht-Schau-Drama, das früher in Wien so einen entsetzlichen Rumor gemacht hat; nehmlich: Die Eselshaut oder die blaue Insel, ein possenartiges Feenspiel nach dem Französischen. Wie einst Hellas alte Heroen um das goldene Bocksfell nach Kolchis auszogen, so eilt und fliegt das neugierige Völkchen, Publikum genannt, zu diesem silbernen Esels-Vließ. Unzählige Male zog die köstliche Haut da wo sie auf die Bühne gebracht wurde, als ein glänzendes Gestirn, als ein seltenes Meteor am dunklen Theater-Himmel vorüber. Aber was giebt es auch an dieser Haut zu schauen?! Welches Gluthgemälde! alle die prächtigsten Gobbelin's-Tapeten weit übertreffen. Der im Festzuge aufgeführte Goldesel Alliboron, die in die Eselshaut verhüllte Prinzeß, das abentheuerliche Gefolge im seltsamsten Kostum, mehr noch die Tänze, die personifizirten Träume, und vor allem die im grünen Brillant-Feuer brennende Schlußszene —! Welch ein Zauberbild! Den großen Effekt dieses Wunder-Schauspiels kann vorzüglich der Cassirer sehr gründlich beweisen. Ein ähnliches Produkt von ähnlichem Effekt war später die falsche Prima Donna, und der verwünschte Prinz.

Wenn sich nun der glänzende Effekt dieser groteskkomischen Possen wohl erklären, und der Bühnen-Führer aus Kassen-Rücksichten sich entschuldigen läßt, wenn ihm einmal solch ein Leithammel in die Hände kommt,

und er sich waidlichen Nutzen damit verschaffen will: aber was soll man von einem Machwerk sagen, das auch nicht einmal financiell wirkt? Ich meine damit das neueste französische Quasi-Drama die vielseitig besprochene Schreckensnacht. Die greuliche Zeit-Anekdote, die diesem Drama zum Grunde liegt, ist ja sattsam aus Zeitungen und Tagesblättern bekannt. So arm an wahrer tragischer Handlung muß der Wechselbalg so gar zu lustigen Schwänken, und einem komischen Intermezzo seine Zuflucht nehmen, um die Lücke von zwei Akten auszufüllen; denn nur Ein Akt ist baare Handlung, das andere besteht meist aus Anweisung auf geschehene Dinge im Wechsel-Comptoir der lieben Geduld a vista zahlbar. Zwei Theater-Coups, die Ermordung des Neffen, durch Spiegel reflektirt, und der erzwungene Eidschwur sind die beiden Leichtthürme in dieser tragisch-finsteren Schrekensnacht. — Was kommt nicht Alles durch Schleichwege und Transito auf unsere liebe Bühne!

Wie fern steht noch das deutsche Theater von einem möglichen Ideal?! Freilich fordert der Haufe, und man giebt ihm auch nur, was die Schaulust für den Augenblick befriedigt. Die Kunst aber ist sich selbst überlassen und muß sich mit eigner Begeisterung und Aufmunterung in einsamer Genügsamkeit bescheiden.

Wie soll uns nun ein neuer Kunstfrühling erstehen? So fragt besorglich der Kunstfreund deutschen Sinnes, wenn er auf das wunderliche Treiben und Bilden der jüngsten deutschen Künstler und Dichter sieht.

Aber sollte nicht eben dies unsere guten Hoffnungen erwecken? Sollten wir in diesem Regen und Keimen nicht den Vorlenz ahnen? — Möge in der Phiole doch gähren die wundersame Mischung; nach und nach sezt sich wieder die Gährung, es befreunden sich allmählig die Stoffe, und frei wie im alten Weine wird der Geist. Dann wird sich eine neue Begeisterung durch Glauben und Idee erheben, und ein neues Kunstleben sich gestalten. Das Alterthum liegt in seinen Trümmern versunken und hat seine Zeit erfüllt. Die Romantik ist auf ihrem Stamme verwelkt, und wenn sich hier und da eine Nachblüthe am Zweige blicken läßt, muß sie es bald für ihre Verspätung mit dem Tode büßen. Dem großen Rufe zur Universalität wollen wir gern im Wissen nur in der Kunst nicht folgen. Es ist nicht zu tadeln, daß die jüngsten deutschen Künstler in Rom sich ihrer alten Schule wieder mit warmer Liebe anschmiegen, wenn dies nur nicht einseitig und mit Hinsicht auf die äußere Form allein geschieht. Dagegen mag sich Bildnerei, die unter den beiden Kunstheroen Canova und Thorwaldson, wieder den Glanz der Plastik zu erringen strebt, getrost in Folge des freundlichen Rufes unsers Meisters Göthens an die griechischen Urtypen anschließen, aber auch wie dies bereits geschehen, aus eigenthümlicher Fantasie schaffen und bilden. Diese beiden Kunstheroen haben nach dem Geist der schönsten hellenischen Kunst bereits in Rom eine Schule gegründet, von der man sich die segensreichsten Früchte versprechen darf. Dort im alten heimischen Sitz der Kün-

sie nimmt nicht nur die Bildnerei einen neuen Aufschwung, den sie, ohne Vorurtheil sei es gesagt, seit den blühendsten Zeiten der griechischen Plastik nicht gehabt hat, sondern es bildet sich hier auch eine neue deutsche Malerschule.

Von dem berühmten Fries von 134 Ellen Länge, welchen Thorwaldsohn*) für die Kirche, welche der Kronprinz von Baiern der Klypthotek gegen über erbauen will, arbeitet, sind schon zwei Abschnitte der Geschichte Jesu modellirt, die von seinen Schülern in Marmor gefertiget werden. Die Plastik darf daher auch biblische Darstellungen und christliche Helden nicht aus ihrem Gebiethe verbannen. Was auch darin in edler Einfalt und im hohen Style zu leisten ist, beurkundet Danneker's Christus.

Für die Malerei bleiben die Gegenstände unserer Religion, der Romantik und der schönen Natur als wahrer eigenthümlicher Stoff. Während nun die Malerei und Plastik im neuen Glanzlicht aufzublühen streben, sinkt leider schon merklich ihre Zwillingsschwester, die Musik, von ihrem hohen Styl herab.

Was nun aber für die Belebung des Drama's thun? So laßt uns denn zum deutschen Anverwandten, unserem Shakspeare gehen, ob er uns nicht aus der unermeßlichen Fülle seines Geistes eine reiche Spende zu unserer Ansiedelung ertheilen wolle. Nicht Nach-

*) Der Nordische Phidias.

ahmung wollen wir, nein! nur seine Sinn- und Gefühlswelt wollen wir in uns herübernehmen, und so wirken und sich gestalten lassen. Für die äußere Form haben wir genügend von dem südlichen Colorit und der musikalischen Tonfülle aufgenommen. Jener wird uns des Geistes rechte Bahn zeigen. Auch ist uns außer der Geschichte ein reicher Quell mit den Schätzen des Mittelalters eröffnet. Und da ist erst Shakespear der rechte Meister, der uns lehren kann, wie diese Stoffe zu beleben und zu gestalten sind. Dort kann die deutsche bildsame Fantasie sich bereichern und erquicken. Aus der obigen Vergleichung Shakespears mit Calderon ergiebt sich das Verhältnis des romantischen zum historischen Schauspiel, das mit Shakespeare seinen wahren Anfang genommen, und in gewisser Hinsicht der ganzen Richtung unseres historischen Zeitalters entspricht. Hier eröffnet sich die Aussicht auf ein deutsches Nazional-Drama, das sich erst später seine Bühne schaffen wird. Freudige, hoffnungsvolle Anzeichen künden sich durch die Errichtung des neuen Theaters zu Berlin an. Auch ist der freundliche Ruf des Herrn Buchhändlers Brockhaus zu den Preißbewerbungen für das einaktige Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel für den angehenden dramatischen Künstler lockend und aneifernd, wenn wir auch mit den Grundsätzen und Maximen der dortigen annonymen Kritiker nicht einverstanden sind, ja es ernstlich tadeln müssen, indem jene Kritiker, welche dem kalten Nordwinde im Frühlinge gleichen, der die zarte aufsprießende Blume vernichtet, vielleicht man-

ches aufkeimende Talent entmuthigten, furchsam und zagend machten, und so das Selbstvertrauen und die Liebe für Poesie erschütterten. Wird der Kunst einst wieder Schirm und Lohn, dann wird sich auch das höchst erbarmenswerthe Verhältniß des dramatischen Dichters zur heutigen Bühne, mehr noch zu den heutigen Bühnenführern ändern, das bisher oft die trefflichsten Köpfe Deutschlands zurückscheuchte.

